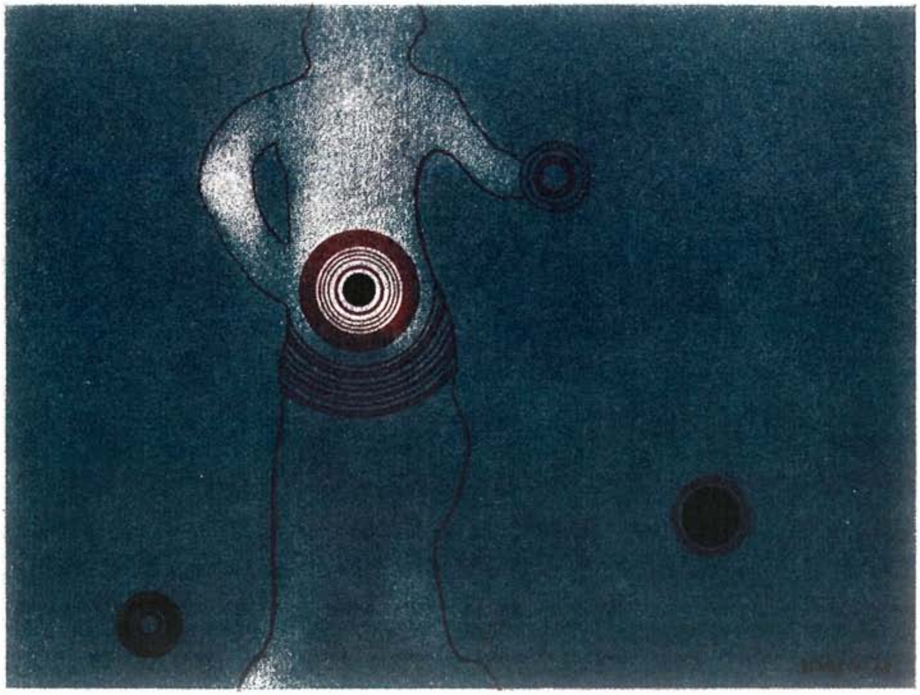
CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID
JUNIO 1970
246

CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS

LA REVISTA

de

NUESTRO

TIEMPO

en el ámbito del

MUNDO

HISPANICO

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

DIRECTOR
JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION
FELIX GRANDE

246

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Avda. de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID

INDICE

NUMERO 246 (JUNIO DE 1970)

Páginas

Ilustraciones de BENEYTO.

HOMENAJE AL DOCTOR GREGORIO MARAÑON
EN EL
X ANIVERSARIO DE SU FALLECIMIENTO

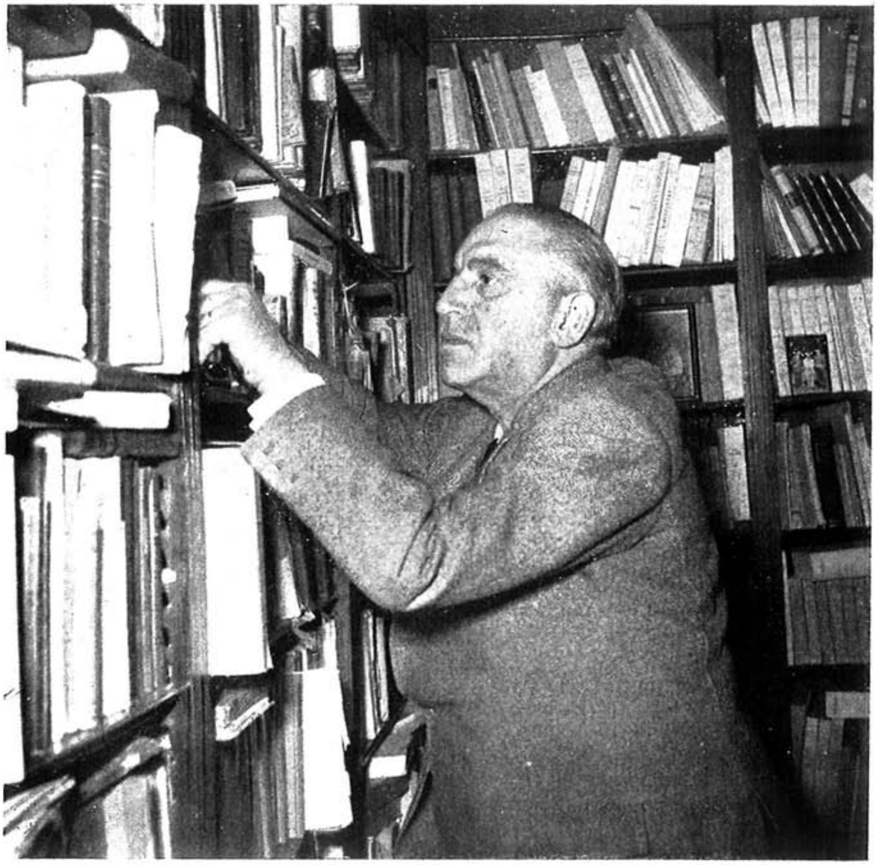
Publicamos a continuación el texto de las conferencias pronunciadas en el acto-homenaje celebrado en la sede del Instituto de Cultura Hispánica, el miércoles 8 de abril.



GREGORIO MARAÑON

Una de las figuras de más noble significación liberal en la sociedad española, uno de los nombres de más amplia irradiación de nuestra cultura CUADERNOS HISPANOAMERICANOS se honra recordando su persona y su obra en la ocasión del X aniversario de su fallecimiento

PABLO SERRANO: *Monumento al doctor Marañón* (Foto Muller)



(Foto Lara)

POR LA INTEGRIDAD DEL RECUERDO DE MARAÑON

POR

PEDRO LAIN ENTRALGO

¿Para qué se recuerda a un muerto, para qué se habla de él? Cuando el recuerdo es privado, cuando solamente se actualiza en el corazón y en la palabra de los que quisieron de cerca al que ya no existe, la respuesta es fácil: háblase del muerto para que la evocación ocupe de algún modo el vacío que su pérdida dejó en las almas de quienes en tal forma saben recordarla. No son tan sencillas las cosas cuando —si así lo permiten o lo exigen la valía y la fama del que murió— es pública y solemne la recordación. Porque entonces pueden ser, más aún, suelen ser varios los motivos de ésta.

Dejad que por amor a la simplicidad los tipifique en dos, polarmente contrapuestos: la práctica del vampirismo y la búsqueda de la ejemplaridad. Hay muertos famosos —¿necesitaré dar nombres?— a los que se recuerda en público para que aparezca en el haber privado o político del sujeto recordante, quién sabe si con un secreto propósito de autojustificación, una parte de la grandeza y la fama del varón recordado. La memoria y la palabra son ahora como ventosas que tratan de chupar, en beneficio propio, algo de la sangre invisible y lejana del que para siempre se fue y ya no puede responder a lo que de él se dice. La persona del otro conviértese así, terrible cosa, en puro y utilitario pretexto. En el polo opuesto, la búsqueda de la ejemplaridad, la evocación del grande que ya no existe para que la excelencia de su obra o de su conducta sirvan de lección a los que siguen viviendo. Hay entonces —es verdad— un peligro, el de mitificar una realidad que por ser humana tuvo y no pudo tener, junto a sus muchas luces, alguna sombra; pero la persona recordada no deja en tal caso de ser persona, no pierde su dignidad de ente merecedor de ese infinito respeto que exigen los tres más esenciales atributos de la vida personal: la intimidad, la libertad y la vocación.

A cien leguas de todo propósito de vampirismo, nos hemos reunido hoy para recordar a Gregorio Marañón buscando y proclamando lo mucho que en él fue ejemplaridad, alta ejemplaridad. ¿Cómo lo haremos? Ante todo, cumpliendo el primero de los deberes de quien con

admiración genuina y verdadero respeto se acerca a otra persona, y más si esta persona ya ha muerto: el deber de conocerla y aceptarla en su autenticidad y en su integridad. Más claramente: el deber de recordarla según lo que ella realmente fue y conforme a todo lo que ella realmente quiso ser. Autenticidad e integridad. Que nuestro recuerdo de Marañón se halle presidido por la firme voluntad de penetrar en lo que él de veras fue y de no eludir —acaso por servir a nuestras «convenenzuelas», como de ciertos predicadores decía el padre Isla— nada importante de lo que él de veras quiso ser.

Lo cual, cuando se trata de un escritor tan copioso y sincero —tan lírico, diría yo— como lo fue nuestro Marañón, no resulta empeño especialmente difícil. Con la ingeniosa *sans-façon* de que a veces hacen gala nuestros admirables vecinos, decía un escritor francés que hay dos profesiones en las que no es posible mantener una cabal intimidad: la de escritor y la de prostituta. Dejemos aparte los motivos que por razón de su oficio pertenecen a ésta; limitémonos a los que son privativos de aquél. El escritor lo es en cuanto que escribe para un público; por consiguiente, en cuanto que vive diciendo algo a los demás; en definitiva, en cuanto que «se dice» a sí mismo, porque —salvo en el caso del escritor científicamente puro, y de alguna manera, incluso en éste— el «decir» del hombre es siempre «decirse», contar lo que uno es, confesar a tercias, a medias, quién sabe si a enteras, la propia realidad.

¡Cuántos y cuántos textos en que Marañón, a lo largo de su vida, se ha dicho a sí mismo! Entre tantos posibles, dejadme limitarme a uno. Fue compuesto en 1940, cuando su autor, que lejos de España ha hecho ejemplar revisión de su propia vida y ha conquistado —definitivamente— la más noble serenidad y la más noble melancolía, medita en voz alta acerca de una actitud anímica que puede ser virtud egregia y que en su caso lo era: la ambivalencia. La ambivalencia sería, para Marañón, el nervio psicológico del liberalismo, entendido éste como disposición de la mente y no como doctrina política.

> Cuando hay que elegir entre uno y otro lado de la barricada, el liberal, el pobre liberal —decía nuestro escritor—, no sabe lo que hacer. No porque ignore, como el hombre que duda, dónde está la razón, sino porque no alcanza a quitar la razón del todo a nadie, ni a dársela a nadie por entero... Por eso en los dos lados le miran con desconfianza. Por eso muchas veces desde ambos lados le lapidan.

Desde la Revolución Francesa, que puso a tan dura prueba el espíritu liberal de muchos de los hombres que la habían incubado, la ambivalencia trágica y gloriosa del liberal no ha dejado de repetirse.

Pero a costa de su dolor —concluye Marañón— el mundo avanza, sin que alcancen a despeñarlo la extremosidad de los impulsivos y la duda cautelosa de los tímidos.

He aquí un texto en que auténticamente se expresa la persona de Marañón; sus palabras nos confiesan, sin ambages, lo que él de veras fue. He aquí, por otra parte, unas líneas en que Marañón apunta —o sugiere— la real integridad de su vida personal; en ella nos dice o nos deja imaginar todo lo que él de veras quiso ser. ¿Queréis que recordemos la grandeza y la ejemplaridad de su autor, el escritor Gregorio Marañón, examinando a la luz de ese texto las tres determinaciones capitales de su pública personalidad: su condición de médico, su condición de hombre en el tiempo y su condición de español?

Es médico el hombre que técnica y profesionalmente ayuda a suprimir, o siquiera a aliviar, ese peculiar modo del dolor humano a que solemos dar el nombre de «enfermedad». ¿Es posible la ambivalencia en el oficio del médico? Si éste lo es por vocación, si en la práctica de serlo no le mueve la mera voluntad de lucro, la respuesta, por extraño que parezca, tiene que ser afirmativa. A un lado, la voluntad de ayudar del mejor modo posible a todo posible enfermo, y por tanto la firme resolución de abolir la diferencia —tradicional en Occidente, desde la Grecia antigua hasta nuestro siglo— entre una «medicina para ricos» y una «medicina para pobres». A otro lado, el descubrimiento de las imperfecciones humanas y técnicas que suele llevar consigo, hasta en los países más y mejor socializados, la única vía por la cual tal abolición puede efectivamente conseguirse: la colectivización de la asistencia médica. Ambivalencia, pues. ¿Cómo conducirse en ella, cuando de veras se la vive? Cada situación histórica tiene sus posibilidades y sus exigencias. Pues bien, voy a deciros lo que en la suya hizo Gregorio Marañón. Por lo pronto, algo sin lo cual todo lo demás quedaría en ser mera palabrería o apostolado falso: cumplir ejemplar y cotidianamente sus deberes de médico de hospital. Luego, protestar y denunciar; ser «contestatario», como ahora es moda decir. Ahí está su «campaña juvenil, y por juvenil, violenta» —suyas son estas palabras— contra las miserables condiciones en que hacia 1915 eran atendidos muchos enfermos en las salas del viejo Hospital General; ahí el valiente artículo —«Los muertos de hambre» era su título— donde como médico sensible a las injusticias de la sociedad en torno comentaba el resultado de la autopsia de los pobres hombres muertos en la calle con un poco de alcohol en el estómago. Y tras la protesta —violenta, si era necesario—, la obra. ¿Necesitaré transcribir una vez más su regla didáctica y su práctica cotidiana de tratar a los enfermos de hospital «como si fueran caballeros de la Tabla Redonda»? ¿Habré de recordar

de nuevo cómo puso en juego toda su influencia social, y también su dinero, para que en una zona muerta del Hospital General de Madrid fuese edificado el hoy modesto, pero entonces ejemplar Instituto de Patología médica? Y tras el diario cumplimiento del deber, tras la protesta y la obra, la leal, pero adoctrinadora, nunca adulatoria comprensión de las nuevas formas de la asistencia médica. Leed, para advertirlo, el discurso que pronunció ante sus discípulos cuando éstos celebraron las bodas de oro del maestro con el ejercicio hospitalario de la medicina.

Otras ambivalencias hay en el médico de hospital que lo es por vocación; por ejemplo, la que existe entre su deber de asistir al enfermo y su deber de investigar lo que es la enfermedad, dos tareas que exigen, cada una a su modo, *full-time*, dedicación completa. Pero debo limitarme a mencionarla, porque ahora quiero examinar más de cerca cómo el escritor Gregorio Marañón supo ser ambivalente, y serlo de manera ejemplar, en cuanto hombre en el tiempo y en cuanto español.

Debemos a Marañón la concisa y atinadísima formulación de uno de los más importantes deberes sociales del hombre: ese que él llamaba «patriotismo del tiempo», la honda y grave obligación de amar y ser fiel a la época en que a uno le ha tocado vivir. Y el ser «patriota del tiempo», ¿no es un hábito moral que lleva en su seno, cualquiera que sea la época en que se exista, una siempre delicada y muchas veces dramática ambivalencia?

Desde que en rigor ha comenzado el siglo xx, desde que terminó la que entonces llamaron «Guerra Europea» y hoy llamamos «Primera Guerra Mundial», ser «patriota del tiempo», amar lealmente la situación histórica en que se vive, exige, cuando uno es algo más que un fanático partidista y no quiere ser —hay tantos— mero empresario de la propia comodidad, exige, digo, ser fiel a dos grandiosas instancias colectivas: la libertad civil de la persona, inexcusable modo de vivir desde que para todos los mortales lo proclamó la Revolución Francesa, y la cabal justicia —o una satisfactoria aproximación a ella— en el disfrute de los bienes terrenales, inesquivable y planetario deber social desde que la subversión obrera del siglo xix logró colocarlo sobre el corazón y la cabeza de todos los hombres. ¿Son o no son armoniosamente conciliables estas dos soberanas instancias? La punzante realidad de la *poverty* en los Estados Unidos, país en que brillan la riqueza y la libertad, el fracaso reciente de la lucha por la libertad de Checoslovaquia, nación donde la justicia social era ya dogma y regla, ¿no pone la zozobra en los senos del alma más dada a la esperanza? Pero tanto la libertad civil como la justicia social tienen, por modo inabdicable, su razón propia; las dos son hondos imperativos morales

para el patriota de este tiempo, y de ahí la ambivalencia que frente a ellas siente dentro de sí todo liberal bien nacido. En nuestro caso, la ambivalencia que como hombre de su tiempo sintió el liberal Gregorio Marañón. En cuanto yo sé, nunca salió de ella; pero quien atenta e íntegramente lea al escritor Marañón, pronto descubrirá que no se limitó a sufrirla en silencio, que supo hacer de ella —en medio de su absorbente, inmensa tarea de médico— constante manantial de expresión.

¿Cómo? Predicando la libertad civil, con la palabra y con el ejemplo, entre los que por egoísmo o por fanatismo la desconocían o la negaban, y dando fe del imperativo de la justicia social, en cuanto médico y en cuanto simple hombre, entre los que a su lado convertían la libertad política en cómodo beneficio público y privado. Más aún: percibiendo con nítida claridad la sed de amor —de un amor, claro está, no retórico y sentimental, sino operativo— que desde la revolución industrial, y aun desde antes, había en las almas de los titulares de la subversión proletaria. Respecto del Marañón predicador de la libertad civil, todo o casi todo se ha dicho; respecto del Marañón que tan sinceramente sentía dentro de sí mismo el otro término de esta ambivalencia, muy poco. Algo quiero decir yo. Y puesto que hablo del escritor, del gran escritor que él fue, os invito a leer y a meditar varios textos suyos: su expresiva semblanza del médico Jaime Vera en *Raíz y decoro de España* (en ella hace ver cómo la savia socialista rejuvenece y pone al día el espíritu liberal del siglo XIX); el artículo en que bajo el título «El consuelo del dolor» muestra sinceramente —bajo los matices que le imponen su humanismo y su personalismo de «intelectual»— su honda solidaridad histórica con los obreros componentes de una manifestación del Primero de Mayo, la de 1920; las significativas líneas con que, ya varón maduro, ya no joven impetuoso y «contestatario», comenta la impresión que le produjo su primera lectura de la trilogía *La lucha por la vida*, de Baroja: aquellas tres novelas (nos dice)

> fueron como tres brechas abiertas en la ceguera egoísta de los burgueses incomprensivos, por las que irrumpieron las hordas famélicas de pan y amor... A partir de entonces, el ansia de renovación social cobra en la juventud española ímpetu y carácter;

o, ya como escritor médico, estas hermosas líneas de denuncia social que contiene uno de sus mejores libros clínicos, *La edad crítica:*

> Recordemos tantas y tantas pobres mujeres de los pueblos de Castilla, singularmente de las provincias más míseras —Avila, Guadalajara, Segovia—, que pasan por las consultas del hospital, avejentadas

en tales términos, que muchas veces hemos hecho la experiencia de calcular su edad antes de preguntársela, resultando quizá con diez, con quince años menos de la que se les suponía. Sin duda, la enorme diferencia física que existe entre una de esas desgraciadas y la frescura juvenil que paralelamente a su función sexual logran conservar hasta edades avanzadas otras mujeres de medios económicos abundantes, está sobradamente explicada por la enorme diferencia que separa la existencia miserable de las primeras, azotadas de un modo bárbaro por la vida, y las que suelen concretar toda su actividad en el culto de su persona, porque se lo permite el ambiente económico en que viven y también, casi siempre, la ausencia completa de inquietudes interiores.

Basten como botones de muestra estos pocos ejemplos. Quienes a través de la conversación amistosa o de la efusión epistolar hayan conocido, en cuanto hombre de su tiempo, a Gregorio Marañón, ¿podrán negar que esta fecunda ambivalencia entre el amor a la libertad civil y el imperativo de la justicia social fue, hasta su misma muerte, una de las más profundas claves de su vida?

Y por fin, su ambivalencia como español. Quien entre Irún y Gibraltar no haya sido un fanático de esta o la otra facción o un evadido hacia el quehacer o el gusto de cada día, ¿ha dejado acaso de sentirla en las entretelas de su alma, desde los ya lejanos años del proceso de Olavide y la prisión de Jovellanos? La visión y la pasión de dos Españas hostiles entre sí, tantas veces a muerte, ¿podía no engendrar una desgarradora ambivalencia en el corazón de los españoles que en todo español decente, cualesquiera que hayan sido el color y el mote de éste, han querido ver un hermano? ¿No fue acaso esa vieja ambivalencia de los hispanos bien nacidos la que hizo escribir a Marañón el párrafo que al comienzo leí?

Vedle en 1938, a través de las páginas en que como escritor —como fino artífice de aquella prosa suya fluyente y cristalina, como autor de aquel su inolvidable decir de arroyo serrano— una y otra vez se dice a sí mismo. Noblemente, gravemente, sinceramente, Marañón ha revisado una parte de su vida. ¿Quién, como no sea un marmolillo, un logrero o un frívolo, no se ha sentido movido a esto al llegar a la madurez?

Aun los hombres más íntegros —escribía Marañón en 1934— experimentan, conforme la vida avanza, la inevitable deformación que producen, en el pensar como en la anatomía, los golpes de fuera y los de dentro. Al llegar a cierta edad, gran parte de nuestra personalidad está hecha de aspiraciones frustradas y de rectificaciones. Lo importante es no renegar de ellas, porque son tan noble fuente de la personalidad como la misma fe.

Marañón, noblemente, gravemente, sinceramente, acaba de revisar una parte de su vida personal, la relativa a su intervención en la vida pública de España. ¿Para qué? ¿Para renegar de sus principios, para ser —en el mal sentido del término— un «converso»? No: para decir que la República de 1931 había sido poco socialista y torpemente liberal; para acusarse de no haber proclamado oportuna e importunamente —«afrontando el encono de los amigos y el elogio de los enemigos»; eso que él, con tan espléndida frase, decía haber visto en la conducta de don Miguel de Unamuno— las exigencias políticas, intelectuales y morales del verdadero humanismo; para decir en público que él, a su juicio, había cometido un error. Bien. Respetemos la exquisitez moral de quien así sabe hacer el examen de su conciencia política. Pero una contemplación atenta de la vida de Marañón entre 1931 y 1936 —sus acciones, sus palabras, sus silencios—, ¿no es cierto que reduce al mínimo las dimensiones de ese posible «error» suyo? Y desde la altura de 1970, cuando entre nosotros parece haberse hecho hábito la práctica del examen de la conciencia propia en la conciencia del vecino o en la del adversario, ¿qué español honrado podría lanzar sobre Marañón la primera piedra?

Si se me permite el atrevimiento de buscar retrospectivamente en el alma de Marañón, yo diría que en él, desde 1936, sigue viviendo, aunque bajo circunstancias nuevas, su constante, medular ambivalencia de español sensible y bien nacido. Recordadle, si no, en los años finales de su vida. ¿Qué hace entonces don Gregorio, además de seguir trabajando sin descanso? Instalado en sus indeclinables convicciones personales y en la cima de su prestigio social, trata cordialmente a todos, y especialmente a los vencidos; concede con largueza el regalo de sus prólogos a quienes de él lo solicitan; mantiénese amigo de quien antes lo era, aunque el mar y el exilio estén de por medio —¡cuánto no enseñarían, a este respecto, docenas y docenas de cartas suyas!—; sigue con atención generosa el balbuceo o el vuelo de cuanto acontece en la vida intelectual y literaria de España; colabora, desafiando comentarios, en cuanto represente un recuerdo de la ciencia del lejano ayer o una promesa de ciencia en el mañana incierto.

> Ha estado con todos y para todos, sin regateos ni tacañerías —escribía a raíz de su muerte Dionisio Ridruejo—; y si puede decirse que ha estado pródigo, derramado, ofrecido, nadie podrá decir que haya aceptado jamás presión o conformidad externa, que haya soportado librea o disfraz, que haya disimulado en algún momento al hombre hecho desde sí mismo, al genuino e invariable rector de su propia conducta.

Nunca como entonces fue Marañón, añado yo, personal señor de sí mismo, hombre que en medio de la fama habladora e inquietante ha

alcanzado al fin esa rara mezcla de serenidad y melancolía que a veces logran los egregios.

Un día, ya en los últimos años de su vida, me recordaba don Ramón Menéndez Pidal en un rincón de la Academia Española aquel estremecedor epitafio ideado por Larra —«Aquí yace media España; murió de la otra media»—, y lo apostillaba así:

> —Laín, hay algunos que ni con eso se conforman, y a la media España restante con vida querrían reducirla sólo a un cuarto de la España total.

Si a mí me pidiesen convertir en palabra la entrañable ambivalencia de Marañón como español, yo diría: «Fue un hombre que quiso que existiesen con vida y eficacia, en emulación constante, no las dos mitades o los cuatro cuartos de España, sino, por lo menos, un cuarto más.» Porque él aspiraba no sólo a que España «fuese entera», sino a que España «fuese más».

¿A dónde conduce la ambivalencia del hombre que de veras —tan de veras como nuestro Marañón— la siente en sus entrañas? ¿Cuál puede ser su término? Comentando las discrepancias, en apariencia insalvables, de los filósofos de todos los tiempos, escribía hace poco Paul Ricoeur:

> Yo espero que todos los grandes filósofos son y están en la misma verdad y que tienen la misma comprensión preontológica de su relación con el ser. Pienso, en consecuencia, que la función de esta esperanza es mantener el diálogo siempre abierto e introducir una intención fraterna en los más ásperos debates. La historia sigue siendo polémica, pero queda como iluminada por esa postrimería que la unifica y eterniza.

Algo más esperaba Marañón de los tártagos que la ambivalencia pone tantas veces en el espíritu de los hombres generosos y sensibles; porque pensaba —recordad sus palabras— que a costa de esos tártagos avanza el mundo, sin que alcancen a despeñarlo la extremosidad de los impulsivos y la duda cautelosa de los tímidos.

Amigos de Gregorio Marañón: a los diez años de su muerte, seamos verdaderamente fieles a su autenticidad y a su integridad, y con la palabra y la obra —sin ellas, todo quedaría en humo sentimental— esperemos como él que en España y en el mundo sea cada vez más real, a través de las discrepancias y los tártagos, su noble y limpio humanismo, el humanismo de la libertad y la justicia; una justicia que él, tan hondo, tan humano, no querría concebir sino como amor.

Pedro Laín Entralgo
Ministro Ibáñez Martín
Madrid-3

MARAÑON, MEDICO HUMANISTA

POR

JUAN JOSE LOPEZ IBOR

Claudio Bernard dijo un día a sus discípulos: «La medicina científica que tengo el deber de enseñaros no existe», afirmación aparentemente extravagante, pero que Marañón sentía como real.

> Yo he dicho alguna vez —son sus palabras— y ahora lo repito, que si me dieran a elegir, para conocer a un enfermo, entre los antecedentes y la exploración, yo elegiría aquéllos; y prefiero un estudiante que recoja con inteligencia y minucia el pasado biológico del paciente recién venido a la consulta, que el que más se aplica a percutirle y auscultarle para definir su estado presente: como si la enfermedad acabase de caerle encima desde otro planeta.

Y no es que Marañón no estuviese profundamente dedicado al estudio «científico» de los enfermos. Véase claramente su postura en las líneas que dedica a Letamendi y a Cajal, las dos grandes figuras que le antecedieron; pero Marañón sabía que la enfermedad no era sólo un proceso natural, biológico en sentido estricto, sino un acontecer humano. Si hablo de Marañón como médico humanista, es precisamente para subrayar su percepción de la *condición humana* de los enfermos.

La palabra humanista puede tomarse en varios sentidos. El humanismo nació con la rememoración de los ideales y conocimientos de la antigüedad clásica. Otros significados ha ido tomando en el curso del tiempo; pero al aplicarle a Marañón este calificativo quiero subrayar no sólo su sensibilidad ante la *condición humana,* sino también su esfuerzo, como médico, en comprenderla. Lo hacía diariamente en la clínica y lo hizo también en esas magníficas «biografías biológicas» que pertenecen a lo mejor de su producción literaria.

Eso que se llama en el *argot clínico,* «tomar los antecedentes», y que científicamente se denomina *anamnesis,* es una captación de la personalidad del enfermo, que nos permite acercarnos a su *pathos,* a su dolor, a su sufrimiento, constituyéndolo —y ese aspecto no debe olvidarse— en fuente de conocimientos. El enfermo vive su enfermedad a través de dolores que ante el médico aparecen, al mismo tiempo, como *síntomas* que le permiten reconocer en qué consiste aquella en-

fermedad. Un reputado internista actual, Höggling, ha dicho que podía diagnosticar el 80 por 100 de los enfermos con sólo la anamnesis. Es lo mismo que hacía y podía hacer Marañón. Las técnicas vienen después a facilitar el diagnóstico en el 20 por 100 restante y a perfilarlo en otros muchos casos; por eso se lamentaba Marañón de que el llamado «ojo clínico» perdiese importancia día a día. Lo está sustituyendo el examen metódico del enfermo, por técnicas diversas y médicos diversos también, unidos al final, en su síntesis diagnóstica. Sin embargo, agregaba, «es preciso insistir en la necesidad de conservar el arte diagnóstico».

Y hoy mismo los más inclinados a usar al máximo las computadoras en la práctica médica dicen que tales técnicas no deben reducir el tiempo de la anamnesis, sino dejarle más tiempo libre (1).

¿Y en qué consiste ese «ojo clínico» y ese arte diagnóstico, virtud personal e intransferible de que tanto habla Marañón?

La persona humana no puede conocerse por modo recto, sino oblicuo. Este conocimiento oblicuo del que hablan los filósofos es el que opera en la anamnesis y se percibe mediante «el ojo clínico». No se trata sólo de poner en relación un dolor con el lugar de origen, sino de algo más, de penetrar en la medula vital del otro ser, lo cual no puede hacerse sino mediante el diálogo de las palabras, de la mirada, de las actitudes. El ser humano, sano o enfermo, nos muestra sus luces y sus sombras.

Para su conocimiento necesitamos iluminar sus zonas opacas, como en lo material nos lo iluminan los rayos X. Y para iluminar esas zonas opacas se necesita una capacidad especial en aquel que trata de hacerlo. No se trata de ese intento de racionalización y naturalización del inconsciente que se propuso Freud. Marañón vio muy claro este problema:

> Entrar a zancadas y con los zapatos sucios en la última morada de la conciencia de los hombres y remover el poso de residuos que un divino cedazo arroja a los suburbios de la conciencia, con razón y para que se esté allí quieto, me parece sencillamente pecaminoso y bárbaro. Pero dos o tres de las líneas generales de la concepción freudia-

---

(1) En la anamnesis se integran las siguientes operaciones:

1) Recoger síntomas y reconocer su significación.

2) Los síntomas son experiencia de momentos de vida y por tanto «pruebas funcionales».

3) Formarse una idea de la personalidad del enfermo, y por tanto de su actitud ante la enfermedad. Descubrir la atmósfera social, familiar y heredobiológica que le integran.

4) Crear la relación entre enfermo y médico, que resulta más compleja de lo que a primera vista parece.

5) Iniciar la terapéutica en forma de catarsis. El enfermo empieza a descargarse del peso de su enfermedad.

na del espíritu son, sin duda, esenciales y marcan un rumbo nuevo y una etapa fundamental en el conocimiento de nuestra alma. Y lo más importante de esa nueva actitud es, a mi juicio, la enorme valoración de la individualidad del enfermo.

¿En qué consiste ese «divino cedazo» del que habla el maestro? Según el psicoanálisis, la curación debe llegar por la anulación de la represión que condena a las cavernas del inconsciente recuerdos o «residuos» que si vuelven otra vez a la conciencia se ven desposeídos de su valor patógeno. La frase lapidaria de Freud fue: «El *ello* tiene que convertirse en *yo*.» No es ésta una afirmación que hoy día se pueda sostener, sin un retoque fundamental, porque ocurre algo más, y es que la curación consiste también en que lo que accedió al *yo* se convierta en *ello*. La salud consiste en el silencio de nuestro cuerpo; la salud psíquica también exige el silencio de los fantasmas, so pena de convertirse uno en obsesivo o anancástico. Necesitamos, para vivir, no sólo recordar, sino olvidar. Recuerdo y olvido cuyo misterio merecen esa pulcra definición de «cedazo divino» que les da Marañón.

Marañón siempre fue sensible captador de los límites en él conocimiento de lo humano. Hablando sobre el mismo tema en otra parte decía: «por que cuando desmenuzamos un hecho o una idea o un semejante nuestro, a la vez que lo estamos conociendo, sin quererlo, lo estamos inventando. En el fondo, conocer hasta los límites, hasta el agotamiento, tiene mucho de inventar. Y el médico no debe inventar nada». Este respeto a la condición humana y a su misterio empapa su pensamiento y su obra toda.

El enfermo cuando cuenta su historia descubre los límites de su situación en el mundo: cuándo el trabajo se le hace insoportable o difícil, cuándo se frustra en sus empeños y tareas. Y lo hace, además, proyectado sobre el mundo en que vive o en la vida que se ve obligado a hacer, les culpa de su desgracia. De este modo realiza una operación mágica y mistificadora: la de mantener su identidad: «él es siempre el mismo», proyectando sus fallos sobre el «afuera». En ese afuera está también el médico; pero Marañón sabía, con dos o tres preguntas concretas, desvelar esa metablética que se escondía tras las palabras del enfermo. Metablética que era posible porque la enfermedad le obligaba a disociar su núcleo personal de su continente corporal. Disociación que siempre hay que evitar si se quiere salvar al enfermo como persona.

Marañón se mostró siempre muy agudo en la percepción de los pequeños síntomas. Recuerdo muchas de las lecciones que le oí siendo estudiante cuando en algún viaje a Madrid podía escucharle en su servicio; me llamaba la atención su capacidad para descifrar esas «pe-

queñas percepciones» que, como decía Leibnitz, nos dan noticia de nuestro estado corporal.

La percepción de la corporalidad se integra en eso que los clásicos llamaban el «ojo clínico». Esto suponía, además de lo que hemos dicho antes, una forma de intuir la manera de estar alterados los procesos vitales en cada enfermo, de descubrir las líneas de despliegue de lo que siguiendo a Carus podríamos llamar *inconsciente vital.* Su dinámica les permitía percibir en cada caso, individualizado y personalizado, esa peligrosa y difícil operación de pronosticar, ahora reducida, en la medicina moderna, a cifras y porcentajes que no satisfacen a los enfermos, porque quedan siempre en la duda de a qué grupo pertenecen. Me ha maravillado siempre la exactitud con que Potain pronosticó la duración de la enfermedad de Charcot cuando le asistió en la primera crisis de angina de pecho.

Resulta evidente que la vocación endocrinológica de Marañón se hallaba determinada por su actitud personal ante el misterio de la persona humana. Es necesario buscar la costura entre el alma y el cuerpo, como decía Novalis, y que en la enfermedad tiende a desplazarse o disociarse. Esa costura en los tiempos de su formación médica se pretendía encontrar en la fisiopatología de las glándulas de secreción interna. Decía el 7 de septiembre de 1930 ante la Sociedad Peruana de Neuropsiquiatría:

> La endocrinología, la novia que yo me había creado, tenía muchos puntos de contacto con la neurología y la psiquiatría. Los problemas se rozaban constantemente. Y sólo me permití ser fiel a mi mujer legítima y a la vez flirtear a diario con la novia de la juventud. Nunca he dejado de leer cuanto he podido de las materias psiquiátricas.

No necesitaba leer demasiado. Su conocimiento intuitivo del corazón humano le bastaba.

La enfermedad actúa como una *aleteia,* o sea, desvelando la trama de nuestra existencia. Y ese gran secreto que revela la enfermedad consiste en reconocer que en nuestra vida existe la posibilidad de la no existencia, o sea, de la muerte. Vida y muerte son como dos actos de un solo proceso. En la introducción a su libro *Las glándulas de secreción interna y las enfermedades de la nutrición* dice:

> En la complejidad de los organismos avanzados se hace necesario un sistema que relacione unos con otros los órganos más distantes, ya que cada uno tiene que funcionar de un modo preciso, *consciente,* por decirlo así, de la función de los demás.

Y del mismo modo que Claudio Bernard decía: «cada órgano, cada tejido, cada célula posee su secreción interna», Marañón venía a

decir que poseía además su sistema nervioso y su vida psíquica. Y más adelante añade:

> ... en conclusión, un cierto número de causas patológicas, al impresionar al organismo producen indistintamente un estado diabético o un estado hipertiroideo.

Desde primera hora, Marañón supo ver la enfermedad, no como un proceso de causalidad monolinear, sino como una *pluralidad* en la unidad, que es lo que caracteriza a la dinámica humana. Un pensamiento que llevó después a F. Kraus a incluir en el concepto de «persona profunda» desde los iones hasta los instintos y sentimientos. La opacidad de nuestra vida no consiste sólo en los recuerdos olvidados, como decía anteriormente. La opacidad está en nuestro mismo cuerpo, silencioso cuando está sano y susurrante o gritón cuando está enfermo. Si grita es porque se siente desgarrado. El dolor escinde y por eso es fuente de conocimientos. El inconsciente no está constituido sólo por la zona periférica que rodea a la claridad de la conciencia, ni por los recuerdos personales ni por los arquetipos colectivos, sino también por ese *inconsciente vital,* al que he aludido antes, que forma nuestro cuerpo con sus regulaciones endocrino-nerviosas. En los últimos años de su vida, Marañón cada día prestó más atención a esos aspectos de regulación neurofisiológica en relación con el metabolismo y las alteraciones endocrinas, como se vio en su descripción del síndrome ABO.

No se puede hablar de Marañón como médico humanista sin mencionar, siquiera sea de pasada, su concepción de la sexualidad expuesta con la claridad y brillantez inigualada en numerosas publicaciones. Oliver Brachfeld hizo una crítica muy agresiva de su tesis sobre la intersexualidad. Le incitó a la crítica una anécdota que el propio Marañón refiere en su contestación a Brachfeld:

> Hace algunos meses —dice— me fueron entregados varios trabajos que se habían presentado a concursar al premio instituido por mí en la *Gaceta Literaria* para laurear un estudio de crítica sobre cualquier libro biológico. Estos trabajos se referían al libro de Monakow, *Biologische Einführung in das Studium der Neurologie,* etc.; al libro de Hertwig, *Génesis de los organismos;* al de Rostand, *De la Mouche a l'homme;* al de Folin, *Análisis biológico;* al de Marañón, *Amor, conveniencia y eugenesia;* a otro, sobre el mismo libro, y al de Marañón, *Los estados intersexuales.* Este último estaba redactado por D. F. Sureda. El trabajo del doctor Brachfeld no fue, pues, incluido en el concurso. Ignoro la razón. El premio fue concedido al primero de los estudios citados. Quedan, pues, desvanecidas las dudas del doctor Brachfeld. La tardanza en la solución del concurso se debió a causas ajenas a la voluntad de todos.

El autor de aquel trabajo premiado era un estudiante en el filo de terminar su carrera de Medicina y que os dirige en este momento la palabra.

Nunca he comprendido las razones de Brachfeld para este ataque y que él quiso explicarme en una carta, puesto que teóricamente Brachfeld no era más que un psicólogo discípulo de Allers y cuyas ideas, desde el punto de vista psicológico, tenían una gran correspondencia con las que Marañón sostenía desde un punto de vista biológico. Fue Allers el que resucitó en la literatura contemporánea el viejo adagio latino que dice *Omne animal post coitum triste es excepto mulier et gallo,* que tan bien señala la diferencia entre la vida sexual del hombre y la de la mujer tal como se halla interpretada por Marañón.

Nuestro maestro sostiene la existencia de una intersexualidad primaria y aunque esta idea comenzaba por entonces a ser enunciada por diversos autores, no cabe ninguna duda acerca de que en los trabajos de Marañón se hallan numerosas aportaciones personales al conocimiento de la evolución de los sexos. La evolución de ambos es tendente a la diferenciación y de aquí que sostenga que la unión monógama supone la superación en la escala biológica de ese proceso de diferenciación; por otra parte, señala que el ritmo evolutivo es distinto en el hombre que en la mujer y que dentro de la normalidad hay como una fase de matiz feminoide en la pubertad masculina, como la hay de matiz viriloide en el climaterio femenino. No le escapó la postura excéntrica del varón, y de ahí sus comentarios a la significación del sexo y del trabajo en los mismos.

Aparte de estas tesis generales, Marañón publicó numerosos trabajos llenos de contenido clínico y fisiopatológico; por ejemplo, la descripción de los rasgos intersexuales, tema ahora muy sobre el tapete. Cuando yo leí la primera edición de su libro sobre la intersexualidad, me quedó grabada una observación de Marañón, y es la siguiente: los rasgos intersexuales femeninos aparecen más en el lado izquierdo del cuerpo, y al revés. O sea, la existencia de una asimetría de los caracteres sexuales. Mucho después se me ha revelado la importancia antropológica de este hecho, puesto que la mitad izquierda del cuerpo es la mitad pasiva o femenina, como decían los pensadores románticos. Así, en los casos de histeria, se ve un predominio en el lado izquierdo del cuerpo de todos los síntomas que suponen pasividad, tales como las parálisis y las anestesias, y en el fondo se podría afirmar que el lado izquierdo del cuerpo es prevalentemente *pático,* en tanto el lado derecho del cuerpo es más *activo* o masculino en el anterior esquema antropológico.

Su concepción del *Don Juan,* a pesar de alguna observación de

Ortega y de tantos otros, toca muy de lleno a la raíz de la actitud sexual del famoso personaje, revelada en su «necesidad de variación» y en su incapacidad para profundizar en todo lo que de esencial hay en el Eros femenino.

En estos tiempos en que los problemas de la sexualidad están tan a flor de piel en la sociedad contemporánea, una relectura de los libros de Marañón supone una inmersión en un baño de real sabiduría antropológica.

Marañón tenía, aparte de ello, sus raíces bien ancladas en la medicina como Ciencia Natural. Lo que Cajal significaba en la investigación fundamental, lo era Marañón en la clínica. Pero Marañón sabía, además, que la enfermedad no se agota en la investigación científico-natural de la misma por depurada y avanzada que sea, sino que la enfermedad es, como decía antes, angustia y sufrimiento. El enfermo quiere el último remedio, la última explicación. Y el médico como Marañón sabe que el último remedio a veces no es mejor que el penúltimo y que la explicación que pide el enfermo no es el conocimiento científico de la enfermedad; es decir, que el enfermo no busca la verdad, sino la serenidad frente a la angustia que le produce el hecho incomprensible de estar enfermo. (¿Por qué yo, aquí y ahora?). Y esa serenidad no se consigue más que con el carisma del contacto humano con el médico. El carisma brota de la esperanza. Marañón demostró en su vida y en su manera de sobrellevar su última enfermedad que hasta en el borde del sepulcro puede aparecer y se deben cultivar las flores de la esperanza.

Durante muchos años he dirigido un servicio de Neuropsiquiatría al lado del suyo. Esta vecindad me permitió verle de cerca ante los enfermos, muchas veces. Y ahora recuerdo su figura, sus gestos llenos de una sencillez que resultaba carismática por sí misma. Su manera de moverse tenía el mismo ritmo que su lenguaje. Su estilo literario siempre me recuerda la música de Vivaldi o Alberoni. Así era su ritmo interior. Cuando se quiere alabar a un gran médico se recuerda la frase de Hipócrates —el médico que sabe filosofía es como los dioses—. No era ése el Marañón médico. Los dioses del mundo griego son, como sus héroes, trágicos. Marañón venía de otros parajes, de aquellos donde brota la luz y la serenidad que esparcía a raudales con su presencia y cuyo reflejo percibimos en la obra que nos legó. De aquel mundo de luz y serenidad del cual vino a darnos ejemplo y al cual seguramente ha vuelto.

Juan José López Ibor
Pastor, 4
Madrid-3

MARAÑON Y ESPAÑA

POR

JUAN ROF CARBALLO

I

Gran osadía la mía pretender abordar de nuevo este tema, «Marañón y España», después que mi amigo Pedro Laín Entralgo, con su doble autoridad de historiador que domina sus técnicas y de español que viene desde hace muchos lustros escudriñando con pasión en el alma de España, lo ha tratado de manera magistral y completa en su *Vida, obra y persona de Gregorio Marañón.* Corro el peligro —bien lo sé— de todos los osados; de, por atolondrado, volverme más osado todavía de lo que mis fuerzas me permiten. Pero he de ser consecuente. A raíz de la muerte de Marañón, en mi conferencia «Marañón el médico» escribí:

> Todo gran clínico establece contacto con capas del alma colectiva que, personificadas en los tipos pintorescos o en las frases agudas, o en la forma de quejarse o de enfermar, entran a diario por las puertas de su consulta. Unos se detienen ahí... Marañón fue en esto más allá. Era médico español y le importaba sobremanera saber qué cosas se escondían tras este sencillo nombre; en una palabra, descubrir qué era eso que podíamos llamar la mismidad hispánica, los peculiares acentos de su pueblo. No era por tanto ajeno a las preocupaciones de otras grandes figuras de su generación, y sobre todo de la anterior, tales como Unamuno, por el que sentía una admiración absoluta y radical, Azorín u Ortega y Gasset. De los cuales nunca podrá decirse hasta qué punto se encontraban a sí mismos a través de la singular contextura del alma hispánica, o hasta cuál trataron de descubrir esta singularísima arquitectura del alma de nuestro pueblo desarrollando su propio pensamiento, esto es, su propia mismidad (1).

En estas palabras mías está en germen una idea que en estos últimos diez años me ha llevado al convencimiento de que la relación que puede tener un gran escritor con su país no queda circunscrita a su amor por él, por sus glorias pasadas o a la preocupación por su futuro. El proceso discurre por cauces mucho más hondos y hasta ahora

(1) «Marañón, el médico», en «Medicina y actividad creadora». *Revista Occidente.* Madrid, 1964.

apenas explorados. En suma, pienso que el hombre, para llegar, a lo largo de su existencia, a las más profundas simas que determinan la continuidad de su persona a lo largo de la vida, ha de bucear en los arcanos que, desde la historia más remota, vienen condicionando la historia de su pueblo, haciendo que se deslice por insospechados vericuetos. Pienso también que esta labor de minería o de prospección histórica se hace, en su parte más valiosa, en forma inconsciente, no como propósito intelectual. Se lleva a cabo, como ya apuntaba en las palabras antes citadas, en tanto el hombre se busca a sí mismo, en apariencia despreocupado de sus antepasados y de las vicisitudes que la historia de su país registra como hechos circunstanciales o pintorescos. Un día, descubre que esto no es así, que lo que ha hecho con su acción, con su palabra, con su labor creadora, es continuar, sin saberlo, un oscuro empuje histórico. Que, en una palabra, buscándose a sí mismo o tratando de encontrar lo que uno mismo es, lo que estamos haciendo es contribuir a que la colectividad en que hemos nacido, en nuestro caso España, vaya también encontrándose en lo más profundo de su ser.

Señala en varios momentos de su estudio Laín cómo Marañón tenía la preocupación de España. En su patriotismo; que divide en dos vertientes: la eufórica o ditirámbica y la crítica. El hombre ama a su patria en tanto cumple el doble imperativo del conocimiento y del amor de perfección. Conocimiento de la tierra, de la hazaña pretérita, de la concreta humanidad actual. Amor reformador en el cual Marañón «heredaba la actitud crítica y el afán perfectivo que desde Feijoo, y a través de Moratín, Jovellanos, Larra, Costa, Giner y los hombres del 98, es tradición constante en nuestra historia. La escasez de nuestra producción intelectual y científica, la ausencia de crítica impersonal y rigurosa en nuestros hábitos intelectuales, una religiosidad que propende al abuso inquisitorial, enemiga también de la pesquisa científica, la conversión de la injusticia social en hábito, la hostilidad y envidia frente al que triunfa, la penuria de ternura en el alma hispánica, la deformación del pasado con arreglo a nuestros deseos infantiles de que haya sido de otra manera». Todas estas manquedades, paradójicamente, no alimentaban una complacencia masoquista o destructora; antes bien, servían, de manera curiosa, de raíz al impertérrito optimismo con que Marañón creía en las fuerzas positivas del alma hispánica, bien manifiestas en el labriego y en el hombre humilde que acudía a su consulta del hospital y —¿por qué no también?— en el hombre hispánico prócer que conocía mejor que ninguno, por haber sido muchos de ellos sus compañeros de juegos infantiles.

Laín se da perfecta cuenta de que en el amor de Marañón por los

estudios de la historia de España late también una preocupación personal. La vocación historiográfica de Marañón, nos dice, viene de su preocupación por comprender la vida humana. Recuerda la frase de Marañón: «La tarea de leer libros y documentos históricos es muy parecida a la de leer historias clínicas.» Pero, además, comenta con perspicacia, Marañón, «con arrogancia de hombre seguro de sí mismo y con humildad de médico-historiador primerizo», se aventura a afirmar —en su *Ensayo biológico sobre Enrique IV*— que

> ... se puede aplicar al conocimiento de ciertos puntos históricos los métodos de la fisiología y de la patología... proyectar la luz de los recientes progresos en la fisiología del carácter y de los instintos humanos, sobre el espíritu y el cuerpo, todavía identificables, en el fondo de sus tumbas, de un rey remoto y de algunos de los que le acompañaron en su paso por la vida (2).

Esta aparente arrogancia ocultaba una natural prudencia y timidez. Esa misma prudencia y timidez con la que, benévolamente, trata de definir la complejísima y tortuosa psicología de Felipe II. Todavía esa poderosa arma de investigación del alma humana que es el método psicoanalítico estaba en mantillas. En varias ocasiones se pronuncia Marañón frente a él, con lógica desconfianza. En el prólogo al libro de Jean Vague *La différenciation sexuelle humaine,* en 1953, reprocha a la obra de Freud que ha faltado en ella «el acento universal que debe tener lo individual para alcanzar su máxima eficacia». No era en esto justo Marañón. Precisamente a partir de unos trabajos de Freud que, en su tiempo pudieron parecer intrascendentes, iba a desarrollarse una vigorosa fecundación de la Antropología llamada cultural y del estudio del hombre, no en una latitud histórica o geográfica determinada, sino en su máxima universalidad. Para no citar más que el autor que ahora más nos interesa, Erikson, en 1958, aplica esos «métodos de la fisiología y de la patología» que Marañón sugirió muchos años antes que podían servir para entender la historia, a la biografía de Lutero. Es un libro importante. Escuchemos algunas de sus conclusiones; en lo que este autor denomina, con expresión claramente médica, el *metabolismo de las generaciones.*

> Cada vida humana comienza en un determinado período y en un determinado nivel de una tradición que está evolucionando. Aporta a ella un capital de energías y de estilos, que emplea para crecer él, a la vez que con ello crece el proceso social y contribuye a este crecimiento. Todo nuevo ser es recibido dentro de un estilo de vida preparado por la tradición y que ésta, por un lado, consolida y por otro

(2) P. Laín Entralgo: *Vida, obra y persona de Gregorio Marañón.* Introducción a las *Obras completas* de Gregorio Marañón. Espasa-Calpe, Madrid, 1966.

desintegra... Hay una síntesis óptima del yo a la que todo individuo aspira y hay, asimismo, un metabolismo social óptimo que anhelan las sociedades y las culturas. Al describir la interdependencia que existe entre esta aspiración del individuo y este anhelo de la sociedad, estamos describiendo algo que es indispensable para la vida humana.

Señala Laín cómo, entre 1935 y 1936, el médico-historiador Marañón da un paso decisivo: «Pasa a ser historiador sin salvedades ni restricciones, historiador pleno y cabal.» Recuerda el interrogante del ensayo sobre Enrique IV: «¿Qué tienes tú que ver, fisiólogo, con la Historia?» Hasta entonces, Marañón escribe libros de biólogo. Pero ha surgido en la vida del hombre Marañón una experiencia crucial, experiencia que, por alguna razón secreta, la historia de España suele deparar a sus hijos: la experiencia del exilio. Esto es lo que determina que Marañón, hasta entonces «médico que conoce con rigor la técnica historiográfica», se convierta en historiador hecho y derecho, especialmente versado en el conocimiento científico de la vida humana. Y, concluye Laín con una bella fórmula: «El biólogo historiador se ha convertido, al fin, en historiador biólogo.»

¡La experiencia del exilio! Todos sabemos con qué cariño estudió Marañón la vida de los «españoles fuera de España», singularmente la de Luis Vives. Quizá la primera idea que le llevó a su *Antonio Pérez* fue también su condición de exilado. Desde el destierro cobra mayor agudeza esa alianza profunda que hay entre las vías que llevan al hombre a encontrarse a sí mismo, entre esa necesidad de todo ser humano de descubrir su identidad, esto es, aquella continuidad que le singulariza como ser personal y único y los cauces profundos por los que discurre la historia de su país, la presente, la pasada y la futura.

II

Cuando Mauricio Barrés departía en el cigarral de Marañón sobre el posible secreto de Toledo, quizá lo que más lejos estaba de la mente de ambos era el libro que al primero dio gran renombre y que se titulaba *Les déracinés*, los desarraigados. Era la novela de unos muchachos de provincia que perdieron, en el torbellino de la vida intelectual parisiense, sus raíces en la tierra natal, mejor dicho, en el *humus* del suelo nutricio. Muy lejos estaban ambos de pensar que este tema del «desarraigo» iba a convertirse, en nuestro mundo contemporáneo, en gigantesca fuerza histórica. Está por estudiar todo lo que nuestra cultura, en sus frutos mejores, debe al nostálgico anhelo que tuvieron de recuperar las raíces perdidas gentes que se vieron obligadas a emi-

grar, por persecuciones políticas o por otros motivos, y a intentar implantarse, buscar raíces nuevas sobre un suelo nuevo. Es imposible comprender lo que un discutido gran historiador de nuestros días denomina, paradójicamente, la «historia del presente», sin ahondar en el hecho, que en nuestra época se ha vuelto circunstancia habitual, del «desarraigo». El mismo problema de la juventud, hoy tan debatido, descansa en parte sobre el hecho de que la adolescencia es, como Erikson señala, un período de «desarraigo» fisiológico en el que el joven se ve, como un trapecista, forzado a lanzarse en el vacío del futuro y asegurar con mano firme su futura identidad.

Hizo Marañón la experiencia del exilio —dulcificada por muchas circunstancias, la compañía de esa mujer admirable que es Lola Marañón, su internacional prestigio, su consagración al trabajo profesional y a la investigación histórica— cuando su propia «identidad», su sentimiento de sí mismo, había sido plenamente confirmada por la elevada y justa imagen que sus contemporáneos se habían formado de su valer. Con certera intuición define Laín «el modo suyo de ser y de sentirse español, mediante una consideración sinóptica de los españoles a quienes él más abierta y complacidamente admiró». Los héroes admirados corresponden siempre a esas «identificaciones» que todo joven necesita realizar, a lo largo de su vida, para irse buscando y definiendo a sí mismo, en sucesivas crisis, que le llevan a adquirir esas cualidades fundamentales de la persona humana: sentirse como unidad, como totalidad y como realidad única, original y creadora. Galdós, en su infancia; Menéndez Pelayo y Cajal, en su adolescencia; más tarde Jovellanos, Vives, Feijoo; quizá muchos otros que no sabemos, constituyeron estas sucesivas «identificaciones».

La identidad personal no se logra si no es mediante «crisis». Crisis a veces brutales, dolorosas, crisis profundísimas. El hombre no sigue en el desarrollo de su intimidad una línea continua, regular. Tampoco la historia. Los modernos historiadores rechazan enérgicamente, tal como hace Barraclough (3), la tesis de la continuidad histórica. Recuerda éste una frase de Bertrand Russell: «El Universo está hecho de puntos y de saltos.» También el crecimiento del hombre. Por madura y formada que parezca la personalidad, el exilio, con lo que en él hay de vivencia desarraigante, es motivo para una nueva «crisis de identidad». Crisis fecunda cuando la personalidad es poderosa y descansa sobre un subsuelo firme; crisis patológica, que está en la raíz de males sin cuento que vemos los médicos a diario, sobre todo en Norteamérica y en el resto de Europa. Al sentirse en el exilio con las raíces al aire, el

(3) G. Barraclough: *An Introduction to Contemporary History*. C. A. Watts y Co. Londres.

hombre, por bien afincado que esté en la vida, siente la necesidad de ahondar de nuevo en el *humus* de la patria. En su historia. Así veo yo los libros que Marañón escribe a partir de su estancia en París; como tentáculos subterráneos con los cuales rehacer, en un plano más profundo, no ya su propia identidad, que parece no necesitarlo, pero sí eso que con ella va intrínsecamente unido: la identidad de su patria, la identidad de España.

También la historia de las naciones puede concebirse como una busca, a través de crisis, en ocasiones dramáticas y sangrientas, de la propia identidad, de una unidad central, creadora, totalizante. En la que se integra todo lo valioso, se armoniza todo lo disperso y heterogéneo, en la que se intenta llegar a ese ideal de la totalidad en la diversidad que es tan difícil de alcanzar. A primera vista parece que Marañón, al escribir su *Antonio Pérez,* trata tan sólo de utilizar su forzosa ausencia de España para —gran trabajador— llenar algún tiempo disponible. Creo esta interpretación superficial. Cuando leí por primera vez *Antonio Pérez,* hace muchos años, lo hice con la admiración un poco distraída de quien contempla un curioso friso de personajes de otro tiempo, de escaramuzas políticas, una descripción llena de vida y penetrantes, de psicologías, un esclarecimiento metódico y ejemplar de zonas oscuras del pasado hispánico. Lo he vuelto a releer ahora, veintitrés años después de su aparición. Una serie de lecturas y de experiencias me habían sensibilizado para ver en este libro una obra mucho más importante de lo que yo había pensado. Importante, es menester aclararlo, no desde el punto de vista histórico, en el que declaro mi absoluta incompetencia, sino en lo que me afecta como español que, también en «proceso de identidad», se busca a sí mismo tratando de comprender los enigmas, nada simples, que su país ofrece.

He escrito en mi ensayo sobre «Rilke en Andalucía»: «Hay en la vida del hombre de genio una hora emocionante: aquella en la que, en la proximidad de la muerte, realiza su obra más misteriosa y a la vez más insigne y clara» (4). Y recordaba las últimas pinturas de Goya, los últimos quintetos de Mozart, las últimas poesías de Goethe, de Machado. Confieso no haber recordado estas palabras mías cuando, pocos días después de su muerte, recibí con una emocionada tarjeta de Dolores Moya de Marañón y con no menos emoción por mi parte, un ejemplar de *Los tres Vélez,* «su último libro, corregido por él». Me permito sugerir, consciente de mi nula autoridad como crítico y como historiador, que en este libro está la clave que explica los motivos profundos que llevaron a Marañón a ocuparse de la figura del discutido y aventurero secretario de Felipe II. Fijémonos, ante todo, en el sub-

(4) *Entre el silencio y la palabra.* Aguilar, 1960.

título, bien curioso: «Una historia de todos los tiempos». Después, en la introducción, su autor, con denuedo, afirma que lo que vuelve un libro interesante para los demás es que haya sido escrito para uno mismo. Al final de la misma nos dice que los tres Vélez representan prototipos de tres épocas culminantes de la vida española que, «aunque ya lejanas, siguen operando sobre la actualidad de hoy». Recordemos que cada uno de estos Vélez se distingue por intervenir, de manera más o menos decisiva, en tres sucesivas «crisis de identidad» de la historia de España. El primer marqués de Vélez es el que muestra, con claridad mayor, un rasgo típico de crisis. Cuando vacila, en un principio, entre su simpatía por el movimiento de los comuneros y acaba abandonándolos y decidiéndose a tomar el partido de Carlos V, y en forma activa, acudiendo por propia iniciativa a yugular la rebeldía de las germanías en Valencia.

El segundo Vélez, guerrero de talla y fuerzas descomunales, interviene en otra «crisis de identidad», en la guerra de los moriscos, lo que da motivo a Marañón para ponerse, una vez más, como hace al enjuiciar la rebelión de los comuneros, al lado de las fuerzas de unificación, aun reconociendo la pérdida de aptitudes técnicas y en capacidades agrícolas que significaba la expulsión de una raza laboriosa y afincada en el terruño. Las discrepancias en los historiadores cuando enjuician ambas «crisis de identidad» demuestran que, como adelanta Marañón en el prólogo, se trata de cuestiones que «aunque lejanas, siguen operando sobre la actualidad de hoy». Todavía España, en nuestros días —¿y por qué no iba a estarlo, ya que ello es muestra de vitalidad y de horizontes históricos?— sufre, en medida más honda de lo que pensamos, de una aguda «crisis de identidad». Para comprender la cual, en todas sus enmarañadas y prolongadas raíces, importa mucho el recuerdo y debate de las que, en remotos siglos, precedieron a la actual.

Lo que lleva a Marañón a ocuparse de don Pedro Fajardo y Córdoba, tercer marqués de los Vélez, es, en fin de cuentas, su intervención en las intrigas que precedieron al asesinato de Escobedo y, por consiguiente, en el gran pleito histórico que opone a Felipe II contra su secretario Antonio Pérez. ¿Puede hablarse aquí de «crisis de identidad»? Creo que sí y aun a riesgo de impertinencia voy a exponer las razones de mi sospecha.

Antes, he de reconocer que tiene cierta justificación la desconfianza que los historiadores oponen a la intromisión en su campo de los psicoanalistas con sus interpretaciones. No cabe duda que si estas interpretaciones se formulan en forma de pedante descubrimiento o de realidad inconcusa, tal desconfianza es más que legítima. Pero, en reali-

dad, en la clínica, la «interpretación» que el médico hace difiere —lo que no han advertido quienes las equiparan como Ricoeur a la labor de la hermenéutica— de toda otra interpretación. Ya que con ellas no se trata nunca de «establecer una verdad» o de «pretender hallar una verdad», sino de *suscitar una reacción emocional* en el interlocutor, en la «otra persona» que permita a ésta calar a zonas más profundas de aquellas en que habitualmente se mueva y, una vez instalado en estas zonas, a las cuales nunca hubiese llegado sin esta interpretación impertinente y de «sorpresa», *por el mismo*, es decir, *por sus propios medios*, hacer que se alumbre en su espíritu una nueva verdad. El interpretador de lo que hoy empieza a llamarse «psicohistoria» no pretende —esta es al menos mi opinión— ver los hechos históricos de otra manera que la habitual sino, a veces por los mecanismos de *la sorpresa escandalizante*, inducir al verdadero conocedor de estas cuestiones, al historiógrafo, a moverse en planos más profundos de la realidad, distintos de los que habitualmente maneja (5).

En este sentido —y únicamente en este sentido— me parece más que interesante, «provocadora», la interpretación que mi buen amigo y colega, el doctor Cremerius, que dirije en la Universidad de Giessen la policlínica psicosomática, hizo hace dos años de la personalidad de Felipe II. Su trabajo se titula: *Die Reaktionsbildung im Leben Philipps II und ihre Bedeutung für das Schicksal Spaniens*. Bien se que este trabajo no dejará de suscitar, por parte de los historiadores, críticas, en parte justificadas, en parte también debidas a motivaciones irracionales, esto es, inconscientes. Vuelvo a repetir que lo que me interesa de las afirmaciones de Cremerius es su valor de «estímulo» y que su importancia ha de medirse tan sólo en función de las múltiples respuestas, irritadas o confirmativas, que ha de suscitar. Por de pronto, a mí me ha servido para darme cuenta de que el *Antonio Pérez* de Gregorio Marañón no es únicamente una interesante aportación a un viejo pleito histórico sino que ilumina, paralelamente, entrañables recovecos de nuestras antiguas, presentes y futuras «crisis de identidad» y también la personalidad de Gregorio Marañón (6).

III

Veamos cómo en 1947 el historiador biólogo Gregorio Marañón, que, pese a que va a encontrarse alguna vez con Segismundo Freud en París, en casa de la princesa de Bonaparte, no simpatiza mucho

(5) Es justo señalar que uno de los historiadores españoles más sensibles a estos planos profundos de la realidad ha sido Américo Castro.

(6) J. Cremerius: *Die Reaktionsbildung im Leben Phillips II und ihre Bedeutung für das Schicksal Spaniens*. Psyche, XXII, 118, 1968.

con el psicoanálisis, anticipa, en cierto modo, la tesis de Cremerius. Dice (p. 251 de *Antonio Pérez*):

> Felipe había crecido en un ambiente de admiración mítica a su padre. En sus largas conversaciones, de niño, con su madre la emperatriz, ésta le repetía las hazañas remotas de Carlos por todos los ámbitos de la tierra: que casi toda era suya. Después, la aureola que encontró en torno de Carlos, cuando le conoció, su popularidad, su don de gentes, su poderío, su misma renuncia al poder —lo típico del varón fuerte— crearon en la mente de Felipe una concepción maravillosa de su progenitor. Pero esta ilimitada admiración, es seguro que escondía el resentimiento de su propia incapacidad para igualarle...

La tesis de Cremerius es que toda la vida de Felipe II hay que interpretarla en función de una intensa «formación reactiva», es decir, de mecanismos de defensa, muy poderosos e inconscientes, frente a sentimientos de hostilidad no sólo contra su padre, Carlos V, sino contra todo lo que éste significa: ímpetu, goce expansivo en el disfrute de la vida, grandeza en la rivalidad caballeresca, conquista de la mujer, afán de poseer, de disfrutar de la existencia. Por su parte, Marañón, nos describe cómo la «fragante y sensual impetuosidad del Renacimiento», las «gracias físicas que próvidamente derramó la Naturaleza sobre él» convertían a Don Juan de Austria, el bastardo, «alanceador de toros, jinete intrépido..., gran bailarín, de labia rendida con las mujeres, altivo con los hombres...», en «el héroe incómodo». No está, pues, muy lejos Marañón de sospechar que en eso que él llama resentimiento de Felipe II contra Carlos V y contra Don Juan de Austria hay raíces muy profundas (7).

No me es posible, por falta de espacio, exponer en todo su detalle la argumentación de Cremerius, muy bien documentada. La defensa inconsciente frente a los impulsos mortíferos contra la figura paternal producen, por una parte, una inhibición del desarrollo de la persona, que cada vez se circunscribe más a actuaciones minuciosas, puntillosas, a una desconfianza sistemática, a una pérdida de toda espontaneidad, a una vacilación incesante —de consecuencias fatales para los destinos de España—, a una huida de la sexualidad y a una crueldad

(7) Quizá Antonio Pérez, hombre también galante, derrochador y amigo del buen vivir, representó para Felipe II una figura en la que proyectar, lo que un psicoanalista de nuestros días llamaría un «objeto malo» interior. Se adaptaba muy bien a lo que necesitaba; por un lado, una figura algo similar a la del padre, en apariencia venerado y, subconscientemente, odiado y, por el otro, servía para, tratando de liberarse de él, liberarse al propio tiempo de su disociación íntima, de la parte «mala» que sentía en su propia persona; esto es, de aquello que, pese a sus múltiples e interminables confesiones, no le podían aliviar los clérigos de su tiempo. Como siempre ocurre, esta «proyección» sobre una figura, a la vez adorada o admirada y detestada, no sirve para desembarazarse del conflicto inconsciente que es tenaz, repetitivo, insaciable.

sádica. Pero lo más importante es que todo ello va acompañado de *inconscientes sentimientos de culpa,* de los que no se consigue liberar —por ejemplo, en los últimos meses de su vida— ni siquiera con las interminables y repetidas confesiones, que duran semanas y semanas y que, naturalmente, no alivian para nada un sentimiento que, por inconsciente, yace fuera del alcance de la acción del sacerdote.

El estudio del inconsciente ha permitido descubrir que, tras un aparente deseo de glorificar a la figura amada, funciona, de manera implacable, un impulso destructor. En apariencia, Felipe II hace todo lo posible por mantener el imperio que hereda de su padre. Pero en la realidad, apoyado por las circunstancias históricas, consigue desbaratarlo. Cremerius rechaza la objeción que brota, naturalmente, del historiador. Sí, es cierto, en todos estos problemas inconscientes siempre hay una o muchas otras verdades históricas innegables en la superficie. Pero, además de ellas, subterráneamente, hay unos impulsos que las administran, con tal diabólica destreza, que su intervención llega a pasar inadvertida.

Lo mismo ocurre con el enmarañado proceso de Antonio Pérez. Pese a la simpatía de éste, de la que todos se hacen lenguas, observa Marañón que

> ... es mucho más difícil de explicarse la entrega de un rey que pueda ser tachado de todo menos de frivolidad.

Y agrega:

> ... resulta extraordinario que hiciera entrega de lo más sagrado para él, después de Dios, el secreto de Estado, a un joven de origen turbio cuyos primeros pasos en la vida le acreditaban de zascandil.
>
> (P. 47, 1.ª ed.)

Sería muy interesante, pero no me queda espacio para ello, comparar esta singular amistad del rey con su privado, que fue después seguida de una persecución, con uno de los casos más curiosos de la historia contemporánea, que sacudió hace pocos años la conciencia de un gran país, de Norteamérica; el conocido caso de Chambers y de Hiss. En el verano de 1948, Whittaker Chambers, uno de los editores de la revista *Time,* acusa públicamente a Alger Hiss, alto cargo del Departamento de Estado, de haber pertenecido a una célula comunista. El «asunto Chambers-Hills» conmueve a todo el país, es discutido en sus más elevados círculos y tribunales, se publican sobre él libros y más libros. Al final, Hiss es condenado y, poco después, Chambers muere, según se dice, de un infarto de miocardio, pero probable-

mente por suicidio. En 1967, un psicoanalista, Meyes A. Zeligs, recoge en un libro de cerca de quinientas páginas datos y documentos que ponen de manifiesto las motivaciones subterráneas que convirtieron una estrecha amistad en un acto de autodestrucción. La clave la daba el haber traducido Chambers, con significativos errores de traducción, una novela de Franz Werfel, *Class Reunion*, cuyo tema es que un hombre no sólo puede destruir a otro por medios refinados, sino que la finalidad oculta es el sentimiento de culpa que le induce a destruirse a sí mismo destruyendo a su más íntimo amigo. El título del libro de Zeligs, *Friendship and Fratricide (Amistad y fratricidio)* (8), ¿no podría aplicarse también, salvando, naturalmente, las muchas diferencias entre ambas situaciones, al apasionante pleito que comienza por unir en singular amistad al rey Felipe II y a su privado, para llevar poco a poco a la destrucción de ambos? Los famosos «papeles secretos» que con habilidad manejó Antonio Pérez desde su refugio en Aragón y desde el extranjero para salvar su vida, le hacen exclamar a Marañón, al final de su libro:

> ¡Qué sino trágico el de estos papeles! Ellos aceleraron la muerte de don Juan de Austria; causaron la de Escobedo y todas las que se derivaron de su asesinato; hicieron que Antonio Pérez padeciera muchos años en la cárcel y que muriera en el destierro y que su mujer y sus hijos sufrieran una injusta y larga prisión; acarrearon agitaciones, guerras y crímenes en España; contribuyeron a la muerte en el cadalso de don Rodrigo Calderón; amargaron los últimos años del reinado de Felipe II y proyectaron una sombra, que nadie podrá desvanecer, sobre la memoria de hombre y de Rey, del Austria...

Hoy, después de leer en el libro de Zeligs con qué diabólica sutileza el subconsciente humano puede poner a su servicio las más refinadas instituciones jurídicas, burlar los dispositivos legales mejor organizados, enmascarar la verdad, hacer aparecer blanco lo que es negro y, además, cuán difícil resulta averiguar una verdad en hechos que acaban de ocurrir y sobre los que se dispone de toda la información posible, tenemos motivos para preguntarnos: «¿Fueron realmente estos «papeles» los del sino trágico? ¿No encubren ellos eso que Cremerius nos revela un subconsciente real de refinadísima complicación, sobrecargado de sentimientos inconscientes de culpabilidad, cuyo alcance él mismo ignora y que determinan todo, desde la manía de coleccionar reliquias, las persecuciones, los crímenes, hasta las derrotas exteriores, bajo la apariencia de una administración pulquérrima y minuciosa?» Los historiadores tienen la respuesta a este planteamiento audaz del

(8) MEYER A. ZELIGS: *Friendship and Fratricide. An analysis of Whittaker Chambers and Alger Hiss*. Viking Press. Nueva York, 1952.

problema por un psicoanalista. Al que, naturalmente, no podemos seguir cuando trata de ampliar sus conclusiones para explicar la decadencia del Imperio de los Austrias (9).

Pero volviendo a Gregorio Marañón, ¿no tenemos ahora, en esta última obra, *Los tres Vélez*, historia, no lo olvidemos, *de todos los tiempos*, una importante clave que nos muestra cómo en los últimos días de su vida, Marañón continúa tratando de bucear en el problema de la «identidad española»? Al final de este libro habla Marañón de

> ... las gentes aviesas, rencorosas, reventando de envidia y de resentimiento, que han dejado una huella tan triste de lo que era, en tiempos del hijo de Carlos V, la capital de las Españas.

Pone, con estas palabras, el dedo en la llaga.

IV

La objeción más importante contra la interpretación de los hechos históricos partiendo de la psicología de sus protagonistas es que existen muchas y otras múltiples causas, de orden económico, político, social, etc., que son las que realmente marcan el rumbo. Esto es cierto, evidentemente. Pero una de las enseñanzas de los últimos tiempos es que los acontecimientos, tanto personales como colectivos, están siempre pluridetermінados, obedecen a la convergencia, no tan misteriosa como a primera vista parece, de causas y concausas. Así, el fenómeno del luteranismo que, de manera exhaustiva, ha estudiado entre nosotros el jesuita Ricardo García-Villoslada, ¿qué duda cabe que queda iluminado con nueva y vigorosa perspectiva después del libro que al joven Lutero dedica el psicoanalista Erik H. Erikson? No ya con lo que antes se consideraba suficiente, con el análisis del carácter, sino con el estudio de las vicisitudes de la infancia de Lutero y de sus crisis de identidad (10). Por eso nos parece hoy tan ingenuo el último capítulo de la obra de Pfande sobre Felipe II, consagrada a su psicología

(9) Cremerius lleva su argumento demasiado lejos, arrastrado a su turno, inconscientemente, de valoraciones subjetivas que conciernen a problemas personales. Piensa que Felipe II, al dar, por decirlo así, rúbrica real al rencor inconsciente contra todo lo que supone vida, plenitud de los instintos, ardor generoso, relación abierta y amplia con las bellezas y goces del mundo, todo lo cual constituye una de las bases primeras para que se despliegue el afán de conocimiento y, por tanto, la ciencia, deja ya bloqueada la historia ulterior de España dentro de una mentalidad en la que, de manera insidiosa, se continúa la acción paralizante y autodestructora.

(10) ERIK H. ERIKSON: *Young Man Luther. A Study in Psychoanalysis and History*. Faber y Faber. Londres, 1958. *Insight and Responsability. Lectures on the Ethical Implications of psychoanalytic Insight*. Faber y Faber. Londres, 1964.

y que, aparte manejar conceptos ya periclitados, gira alrededor del tema de si este rey fue o no una personalidad anormal. Hoy sabemos que las fuerzas que mueven, en sus secretos arcanos, la vida de los hombres más normales no difieren de las que determinan su patología y que no tiene sentido trazar una barrera entre ambas, fuera de la clínica (11).

Otros argumentadores se extrañan de que las vicisitudes tormentosas de un alma individual lleguen a tener alcance y repercusión histórica, aun cuando su escenario sea una personalidad que gobierna el destino de sus contemporáneos. Pero la historia contemporánea nos ha mostrado cómo, en ocasiones, paralelamente a esas «crisis de identidad» con la que el monarca o el déspota trata de compensar, liquidar o neutralizar deficiencias básicas de su niñez, fallas graves de su constitución psíquica —tal ocurría, por ejemplo, en ese Tiberio tan bien estudiado por Marañón— se producen, en sus contemporáneos, crisis similares, por lo menos en gran número de ellos. Y es entonces cuando la actuación, en apariencia vestida de sabiduría política de sagacidad militar, del protagonista de la historia cobra una fuerza irresistible, arrolladora. El nacimiento del nacional-socialismo en Alemania constituye un buen ejemplo de lo que acabo de decir y las numerosas biografías y estudios consagrados a la personalidad de Hitler dejan por lo general de lado el engarce que existía entre la «crisis de desarrollo» que a éste le llevó primero a la gloria y después a la destrucción, con procesos similares, y no siempre de orden patológico, que estaban sucediendo en ese momento en la juventud alemana.

Baste lo dicho para señalar cómo Marañón se anticipó en sus estudios históricos a su tiempo, cómo también se había anticipado a corrientes actuales de la medicina. Tiene esto para nosotros importancia trascendental. Ya que, en nuestra época, como en la de Lutero, y en la de Antonio Pérez, existe también una muy difundida crisis de identidad, un *vacío*, como señala Erikson, con sus temores inconscientes, con sus angustias, con su terror ante una *nada* que ya ni la fe ni la esperanza pueden llenar. Es en estos momentos —continúa diciendo— en que el hombre está sobrecogido por los nuevos descubrimientos e invenciones, angustiado por la bancarrota de instituciones como la familia o la Universidad en las cuales las élites directivas anclaban su identidad colectiva, es cuando se presenta el riesgo de que los profun-

---

(11) Pfandl, en su libro sobre Felipe II, se inventa una psicología *ad usum Delphini*, más que anacrónica, caprichosa. En su afán panegirista sólo recoge las grandes realizaciones históricas del segundo Austria —que nadie niega— y su escrupulosidad es interpretada como un mérito, como lo es, en efecto, en un investigador. Ignora Pfandl que el diagnóstico de normalidad o anormalidad hoy importa menos que el desvelamiento de las motivaciones inconscientes que intervienen en todo ser humano.

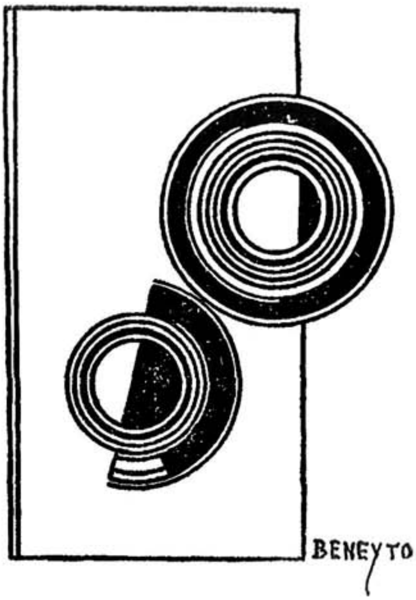
dos conflictos y las dotes que de ellos se derivan en personajes de excepción, en líderes políticos hagan que éstos sean *escogidos inconscientemente* por contemporáneos, que presentan conflictos similares, parecidas necesidades secretas, ávidas de encontrar satisfacción. Y, de esta suerte, una vez más, surja en la historia esta alternativa. O bien predominan en esta alianza las energías constructoras o, por el contrario, en ella se potencian mutuamente las fuerzas de autodestrucción.

Permítaseme recordar mis palabras de hace diez años. Marañón representó a la vez «esa España que adopta una actitud digna para ocultar sus emociones, la que no quiere verlas y examinarlas», pero también una España nueva, «que examina y analiza, sin miedo, sin temores estúpidos a que la luz pueda cegar o confundir». Este es el gran cambio que caracteriza la mentalidad de nuestro tiempo. Que no sólo piensa que es absolutamente necesaria esta iluminación implacable de las simas para evitar catástrofes históricas que nos amagan, sino que aspira, a través de la armonización de todas las posibilidades, positivas y negativas, que hay en el alma de los hombres y de las naciones, a llegar a esa integridad que garantiza, en los hombres y en los pueblos, la salud. Decía yo entonces que, con su muerte, Marañón iniciaba su segunda salida por la historia de España. Cantan ya nuestros niños, por las calles, como si fuesen canciones de romancero, los versos de Antonio Machado:

Ya hay un español que quiere
vivir y a vivir empieza...

Marañón, biólogo historiador primero; después historiador biólogo, ya es él sustancia misma de nuestra historia. Caballero andante frente a las fuerzas de destrucción que corren por nuestro subsuelo histórico, hasta ahora las ha vencido con su generosidad intachable, con su gran amor a España. Lo mismo que Antonio Machado, Marañón, que tanto amó a España, que tanto se preocupó de su historia, es hoy no sólo una gran figura de la España pretérita, sino España misma. España en carne y hueso.

Juan Rof Carballo
Peguerinos, 19
Ciudad Puerta de Hierro
Madrid



ARTE Y PENSAMIENTO

TARDE DE TEDIO

POR

CARMEN MARTIN GAITE

—Anda, levántate, habías dicho que esta tarde salíamos contigo si hacía bueno, y ahora Juana nos quiere llevar ella. Dile tú que no; ¿verdad que nos lo has dicho ayer que vamos contigo? Ríñela, que no nos deja entrar y dice que nos va a pegar si entramos, y a Ernesto le ha empujado y está llorando ahí afuera, ¿no le oyes? Venga, ¿por qué te echas?, siempre te estás echando, eres una pesada.

—Jesús, qué niña, eso a la mamá no se le dice, qué pecado. Perdone, señora, no puedo con ellos, se me escapan aquí. Vamos, guapita, a tu mamá le duele la cabeza, Juana os lleva al parque.

—Mentira podrida, no está mala, antes estaba hablando por teléfono mucho rato y se reía. Es que se cree que llueve porque no ve la luz, te subo la persiana, verás cómo hace bueno, nos llevas a la película de la selva, anda, levántate, esa del oso que le enseña al niño a bailar y luego va y se come los plátanos del cocotero y llora el oso no sé por qué.

—Esa es la que vieron el domingo conmigo. Deja esa persiana, ¡ay, qué niña!, venga, vamos al parque te he dicho. Esa película ya la habéis visto.

—Sí, pero Ernesto no la entendía y mamá se la explica, ¿verdad, mamá?; a papá le dices que nos lo explicas todo y que te gustan las películas de niños, y él quiere que vengas y nos las expliques, pero si viene Juana sólo sabe reírse y pasarlo bien ella y decir que ése es el oso, pues eso ya, pero digo que por qué lloraba el oso. Mamá, me empuja Juana, que no me empuje.

—Ay, no empecéis, Anita hija, dejadme en paz. Quítate de encima, más valía que te peinaras. Otro día vamos.

—Sí claro, siempre dices «otro día», pues yo al parque no voy porque me aburro con Marisolín, y si no va, peor.

—Mire, no les haga caso, en ese cajón hay dinero; les lleva a ver la casa de fieras, si se aburren jugando, y luego pueden merendar de cafetería, que les gusta a ellos. Péineles un poco.

—Yo con Juana no voy a la cafetería porque se hace la fina y me da vergüenza.

—Basta, ya estoy harta. Vais con Juana donde ella os lleve y hemos terminado de hablar. ¿Hace bueno, Juana?

—Sí señora, buenísimo.

—Hala, dame un beso, y dile a Ernesto que no llore, que mañana salimos.

—Mentira, mentirosa, no te quiero ni Ernesto tampoco.

—Cállate, niña, si le dices esas cosas a la mamá te lleva Camuñas. Le cojo cien pesetas. Venga, vamos. Que descanse, señora. ¿Le recojo esta ropa que tiene revuelta por aquí?

—No, déjelo, Juana. Es que me he estado probando antes los trajes de verano, déjelo ahora por favor, tengo que ver primero lo que hace falta llevar al tinte y a la modista, ¡ay, qué pesadez de niños!, lléveselos de una vez que no los oiga, ¡no recoja nada, le digo!, ¿no le estoy diciendo que se vayan de una vez?, cállate, Anita, por amor de Dios, ¡iros!, ¿me quereis dejar en paz? ¡Dejadme en paz!

Aún largo rato después de los últimos ruidos que han precedido a la marcha de los niños (¿un cuarto de hora? ¿media?), la palabra paz se ha quedado rebotando contra las paredes del cuarto como un moscardón encerrado que insistiera en bordonear principalmente sobre el montón de trajes veraniegos esparcidos por la butaca y la cama. En la media penumbra se distinguen unos de otros como las fisonomías olvidadas de amigos que se vuelven a encontrar. El azul, el de rayas, el pantalón vaquero, el rojo, la blusa que no le gustaba a Antonio... Habrá que hacer algo con ellos, por lo menos con el de rayas que costó tres mil pesetas. La mujer se remueve, mira al techo. La visión de una gotera cuyo dibujo recuerda el de una foca la distrae momentáneamente de la idea de los trajes, luego piensa que así tirada se le puede pasar la tarde y que mejor sería llegarse a casa de la modista por pereza que dé, y decirle las reformas que quiere. Tiene toda la tarde por delante, los niños hasta las siete y media no vienen, y al fin no se va a dormir; tendría que proponérselo mucho, pero el mismo silencio de la casa en paz la ha puesto nerviosa, el mismo hipo de la palabra paz que ella disparó y que se ha quedado subiendo y bajando por las paredes, desbaratando el sueño que parecía preludiar. No, no tiene sueño; los ojos que miran ese techo, pensando ahora que habría que volver a pintarlo, no albergan sueño alguno. Aunque tampoco sosiego; dan vueltas, encerrados en sí mismos, sin saber dónde posarse. Dormir sería, desde luego, una solución, ese vicio rutinario y seguro sería deseo postizo acariciado sin deleite ni alegría, en nombre solamente de objetivos secundarios, como podrían ser en este caso los de dejar de ver el techo y de ima-

ginar el posible pintor que hará sacar todos los trastos al pasillo el día que por fin venga, o dejar de sentir también ese revoltijo acuciante de ropas a los pies de la cama que evidencian un año transcurrido y sugieren proyectos para otro. No, cansada no está, se destapa, mueve las piernas largas y blancas, se las mira complacida, qué lástima que no hubiera la moda de la minifalda por los años cuarenta; nada, es evidente que no tiene ganas de dormir. Pero, ¿es que tiene ganas de ir a la modista? Se levanta, por lo menos el de rayas valdría la pena de arreglarlo, ha cambiado tanto la moda; lo palpa, lo separa de los otros; sería bueno sacar ganas de llegarse hasta Ríos Rosas, a casa de Vicenta, el autobús 18 no deja mal, probarse el traje en aquella habitación con bibelots pasados de moda que huele a cerrado y dejar eso resuelto esta misma tarde, decidir allí con ella: «Verá usted, lo que yo quiero...», pero es que ataca los nervios Vicenta con su impasibilidad y sus ojos de rana, verla allí detrás en el espejo, de pie, mirándote como un palo, y con aquella voz de sosera: «Pues no le está a usted mal... no, si yo, por deshacérselo, se lo deshago... yo, lo que me diga... bueno, bien... entonces ¿cómo ¿con un biés?» No se toma interés por nada, no te ayuda a decidir. Distinto de Carmen, la peluquerita, qué cielo de mujer, es verte entrar y ya te está animando a lo que sea, como tiene que ser, porque un oficio no consiste sólo en saber coser o peinar, es también interpretar lo que quiere el cliente, o hasta hacerle que quiera algo. Se ha puesto el traje de rayas, la tela sigue siendo preciosa, pero está arrugadísimo y así tan blanca no favorece; la cremallera sube, además, con dificultad, sobre todo de cintura para arriba; se palpa el estómago, trata de contraerlo y esto le repercute en la cara que adquiere una expresión de ansiedad y asco. Se ve horrible y comprende que lo que necesita es consuelo y que Vicenta no le sirve. Se quita el traje y lo deja caer al suelo, va hacia la ventana, la carne que separa el borde inferior del sostén del norte del ombligo se relaja a sus anchas, libre de la mirada vigilante de hace unos segundos. Por la ventana, abierta ahora de par en par, entra el rumor de la tarde soleada y cansina, un eco de bocinas y estridencias y ese primer sofoco de mayo. La palabra paz deja de zumbar definitivamente y se escapa a la calle como un moscardón que era.

A esta luz cruda se revelan netamente los cuarenta años de la mujer que, despeinada y en combinación ante el espejo, se pasa ahora los dedos con desaliento por otra importante zona de su cuerpo donde el tiempo ha hecho estragos: la cabeza, rematada por un pelo no muy abundante y teñido de color perra chica de las que había antes de la guerra. ¿Y si se lo cortara? Se fortalece, y además rejuvenece

mucho. La ventaja que tiene, además, la peluquería es que está tan cerca que no da tiempo a cambiar de idea. Se pone un traje cualquiera y se larga a la calle. Lo ha dejado todo revuelto, pero ya lo recogerá Juana.

Por el camino, aunque la peluquería está cerca, ha tenido tiempo de ver un puesto de periódicos. Desde las portadas de todos los semanarios ilustrados, las veinteañeras del mundo entero, las que estaban naciendo o gestándose en Turín, la Unión Soviética, Oslo o Miami cuando ella tenía, a su vez, veinte años y cantaba canciones que ahora vuelve a traer el vaivén de la moda, la asaetan burlonamente con los ojos lánguidos o sonrientes y sus pelos lisos y largos, con moños, con trenzas, con pelucas, con tirabuzones. Piensa que puede ser una bobada cortarse el pelo, que lo más fácil es que no le guste a Antonio, y vuelven a derrumbarse sus nacientes propósitos. Llega mohína a la peluquería.

—Hombre, cuanto tiempo sin verla. ¿Qué se va a hacer?

—Lavar y marcar; pero no sé si cortarme también un poco. No mucho, como le cortaron el otro día a la señora de Soriano, ¿sabe cómo le digo?, así las puntas de delante un poco más largo, pero que quede liso, aunque no sé qué tal me estaría a mí, ...es que no se qué hacerme con el pelo, Carmen, le digo la verdad.

—Usted no se preocupe que le quedará muy bien, ya le he entendido lo que me dice. Pero además, hágame caso, usted lo que debía de hacer era ponerse mechas, siempre se lo estoy diciendo, le irían de fenómeno unas mechas.

—¿Usted cree?

—Claro, como que se las voy a poner hoy mismo.

—Hoy no sé, Carmen, ...no me decido.

—Ah, pero yo sí, que soy quien se las tiene que poner. Usted quiere verse guapa, ¿no?

—Hombre, claro.

—Pues eso, si quiere verse guapa, no tiene que preocuparse de más. Me deja a mí, que yo la pongo guapa.

—Bueno, luego si se enfada mi marido, la culpa es suya.

—De acuerdo, nos lo manda usted aquí. Pero ¿cómo se va a enfadar un marido de ver a su mujer guapa?

—No sé, ¿no me entretendré mucho?

—Nada, qué se va a entretener, déme la chaqueta. Pepi, vete lavando a la señora.

De debajo de todos los secadores se han levantado rostros a mirarla pasar con su melena sucia y rala. Todavía podía irse, decir que vuelve luego, pero sabe que no lo hará. Es un maleficio conocido éste de

seguir andando, a pesar del miedo que empieza a invadirla al imaginarse tan cambiada, ese miedo excitante a lo desconocido y concretamente al juicio de Antonio. «No sabes qué inventar. Y siempre echándole la culpa a los nervios. Pero nervios ¿de qué, y cansancio de qué? pregunto yo. Asistenta, chica y los niños en el colegio toda la mañana; la verdad, Isabel, es que no te entiendo, sólo piensas en gastar, con la cantidad de problemas y desgracias de verdad como tiene la gente por ahí, necesitarías mirar a tu alrededor»... Eso dirá; si no le gustan las mechas o viene cansado de la consulta, seguro que saca a relucir lo de las desgracias ajenas y a contarle casos de enfermos graves, como si fuera un cura. ¿Y qué tiene que ver ella con los demás? Sólo se vive una vez y la vida se va, a cada cual se le va la suya. La gente sufre mucho, de acuerdo, pero cada uno sufre lo suyo, sus propias sensaciones y se acabó.

—¿Le hago daño?

—No guapa.

—Le he puesto champú de huevo.

Qué bien lava la cabeza esta chica, cómo descansa esa presión de los dedos casi infantiles sobre el cuero cabelludo. Es simpática la gente que hace bien lo que hace; ya que lo cobran, que lo hagan bien.

—Ya está, pase allí.

Las señoras de los secadores vuelven a mirarla pasar con la toalla arrollada a la cabeza y un poco de pelo, todavía color perra chica de las de antes de la guerra, asomando. Luego no la reconocerán; quedará mejor o peor, pero estará distinta. Se desvanecen todas sus indecisiones. Carmen la ha llamado: «Venga acá», y ha atajado una primera insinuación suya con cierta dureza: «Usted déjeme a mí.» Se siente realmente abandonada en sus manos expertas que con toda eficacia y atención empiezan a trabajar y manipular en su cabeza. Era lo que necesitaba esta tarde; buena gana de seguir fingiendo una voluntad que no tiene, si precisamente lo que quería era ser sustituida: buscaba esta sensación de abandonarse a otro que manda, la misma que, de niña, la empujaba a elegir siempre el papel de enfermo cuando jugaban a los médicos; pero de médico bien pocas niñas sabían hacer. Ya tiene el pelo cortado, se ve rara, pero no importa, se fía de Carmen. Ahora se lo va separando en grupitos que humedece cuidadosamente con un pincel untado en un líquido grisáceo. El líquido lo tiene echado en un tarro de yogur. Piensa vagamente que los niños estarán merendando, que lo de las mechas entretiene, y que no van a encontrarla en casa a la vuelta, pero es una idea neutra, sin carga alguna de remordimiento ni de inquietud. Llegar a este lugar es pudrirse en terreno sabido y placentero, aquie-

tar la conciencia, dejar de flotar entre diversas posibilidades, fijar por unas horas esa pompa de aire que es la propia imagen, soplada de acá para allá. Ahora Carmen le pasa un cestito con las pinzas y los rulos, y le pide que se los vaya dando; ella obedece sumisamente; no comentan nada, es suficiente una leve sonrisa de complicidad cuando sus ojos se encuentran en la luna del espejo. Las dos saben de sobra que la que manda es la de atrás. Ahora le pone la redecilla y las orejeras de plástico.

—Ya está. Pase al secador. Pepi, revistas para la señora.

Y ahora, a esperar, pasando revista a los rostros de actualidad, a los problemas sentimentales de actualidad, a las modas de actualidad. Cada mes sube y baja la moda vertiginosamente, es tan difícil ya apuntarse a todo, enterarse de todo. La gente que sale en los periódicos ilustrados continuamente se transforma, estrena vida y amor. Con lo apasionantes que son las transformaciones, aunque sean estas transformaciones alquiladas de peluquería. Para ella todo es igual, cenar los sábados con los mismos amigos, dormir con el mismo hombre, reñir a los mismos niños por las mismas cosas; si cambia de algo es de criada o de fontanero. Por mucho que cobren, ¿cómo puede ser caro este rato de alquimia, esta espera de algo nuevo mientras te manipulan, te atienden y dirigen?

—¿Se lo pongo más bajo?

—Sí, me quema mucho. Ya casi debo estar.

—No, no; le falta un poco. ¿Quiere otras revistas?

Jacqueline Onassis en todas viene. Escudada tras sus gafas oscuras, desayunando en un puerto y durmiendo en otro, balanceándose sobre las olas del Adriático, en su yate flotante escrutado por el teleobjetivo de todos los fotógrafos del mundo, como la protagonista de aquella canción ya antigua: «Rumbo al Cairo va la dama / en su yate occidental»... Entonces se llamaban mujeres fatales y había menos, casi siempre del cine, prohibidas y lejanas, en papeles que hacían Marlene o Joan Crawford, ¡cómo le emocionaban a ella, cuando iba al Instituto, las mujeres fatales!, pero era una envidia distinta de la que siente ahora, una envidia alegre, que no hacía daño... Revueltas de estudiantes en Roma, en París, en Inglaterra. Pero ¿qué pedirán?, ¿qué querrán, teniendo veinte años? Se les ve retratados en revoltijo, tirando piedras, pegando a los guardias, debatiéndose a patadas y mordiscos con el pelo sobre los ojos, tan guapos y atrevidos. Se quejen de lo que se quejen, ¡quién estuviera en su piel!

Sale del secador como si hubiera bebido mucho, enrojecida, con los oídos zumbando. Ha caído la tarde y el local está vacío. Le da pena que no puedan verla las otras señoras. Es el momento mejor. Dejarse

quitar los rulos, dejarse peinar, cardar y cepillar, y ver cómo va componiéndose el rostro nuevo bajo el pelo nuevo. Pone ojos soñadores. Se gusta.

—¿Cómo se ve?

—Me veo rara.

—Eso pasa siempre. Pero no me diga que le están mal las mechas.

—No, mal no.

—¿Más laca?

—No, está bien. ¿Puedo llamar un momento por teléfono?

—Sí, cómo no, pase.

En un cuartito interior donde guardan los pedidos de tintes y de champú, está el teléfono. Se sienta en una banqueta y marca el número. Una voz joven de mujer pronuncia el «Dígame» afectado y musical de las secretarias de ahora. Es la enfermera nueva.

—¿El doctor Cuevas?

—Está ocupado. ¿Es de alguna sociedad o particular?

—Es de parte de su señora.

—Espere un momento. No sé si se podrá poner.

Tiene que esperar un rato, al cabo del cual oye la voz de Antonio.

—Dime.

Es un tono seco y distraído, el de siempre. ¿Por qué esperaba otra cosa? ¿Por haberse puesto unas mechas grises en el pelo?

—¿Qué haces, trabajas mucho?

—Sí, claro. Estoy pasando consulta.

—Ya. ¿A qué hora vuelves a casa?

—Tarde. Hay un parto en el Sanatorio. A cenar no me esperes.

—Ya. ¿No lo puedes dejar?

—¡Qué preguntas, Isabel! ¿Es que pasa algo?

—No, nada, que tenía ganas de salir esta noche. Hace bueno.

—Ya salimos anoche. Yo estoy cansadísimo.

—¿No terminarás pronto?

—¡Cómo lo voy a saber! Me voy al Sanatorio en cuanto acabe aquí.

—Ya. Bueno, pues nada.

—Hasta luego.

—Adiós.

Cuelga el teléfono y sale. Carmen se ha quitado la bata blanca y ha dejado de ser el mago. Es una chiquita insignificante y algo cursi. Le repite que está guapísima con las mechas y le cobra trescientas ochenta pesetas. Se despiden. Ella se vuelve en la puerta.

—No sé si me venda usted también una redecilla. A lo mejor esta noche no salgo y no querría que se me deshiciera mucho durmiendo.

—Pues sí. Se pone usted unos algodones, en vez de rulos, como le dije la otra vez, y luego la redecilla encima.

Se la envuelve y se la da.

—Adiós, Carmen, hasta otro día.

—Adiós, señora Cuevas. Y ya le digo, que nos mande usted a su marido, si protesta, que así le conocemos.

—Ni hablar, que es muy guapo.

—Tal para cual entonces. Ya verá los piropos que la echa..

—Veremos. Adiós, Carmen.

—Adiós, señora Cuevas.

Es todavía de día porque ya anochece tarde. Y está tan cerca de casa. Volver es lo peor. Camina lentamente, perezosamente, parándose a cada paso a mirarse en las lunas de los escaparates. Los niños se estarán bañando. Y Jacqueline Onassis, ¿qué hará? Unos vencejos altos y chillones revolotean por encima de las terrazas de los edificios. Cruza la calle. Ya se ve su portal.

CARMEN MARTÍN GAITE
Dr. Esquerdo, 45, 7.° B
MADRID-2

LAS HUACAS LIMEÑAS

POR

ALICIA N. LAHOURCADE

Refiriéndose a las ciudades del Perú, inevitablemente Cuzco se asocia con el esplendor de lo incaico: enormes muros de piedra y abundancia de áureos revestimientos; mientras que Lima evoca siempre la vida galante de la corte virreinal, los bellos palacios coloniales y la rica talla de sus balcones.

Por eso, el viajero poco avisado que recorre las calles limeñas recibe una verdadera sorpresa cuando, en medio de un barrio residencial, flanqueado por casas que no olvidan del todo el sabor de la colonia, y jardines donde alterna el verde intenso con el rojo y el amarillo vivísimo de las flores, se encuentra con un enorme montículo, más o menos informe y se entera de que está en presencia de una «huaca». Mirando con más atención se advierte en seguida un gran cartel que informa que aquello es un sitio arqueológico, y por lo tanto protegido por las leyes peruanas y sujeto a explicables prohibiciones.

Para un argentino, que jamás vio nada parecido en las calles de su país, la presencia de estas huacas en pleno radio urbano es un real motivo de asombro, y surge en seguida el deseo de averiguar una serie de datos: cuántas «huacas» hay en Lima, qué significan o más bien qué significaron, si se realizan en ellas trabajos arqueológicos y otros similares interrogantes.

El sentido de la palabra «huaca»

Lo primero es esclarecer un poco el sentido de esta palabra «huaca», ya que puede significar una larga serie de cosas.

Recurriendo a los cronistas del siglo XVI, nos encontramos con que Garcilaso dedica a todo el capítulo IV del Libro II de sus célebres *Comentarios reales* a los diversos significados de esta palabra, y comienza quejándose de que los españoles:

> ... no entendiendo más de la primera y principal (significación), que quiere dezir ídolo, entienden que tenían por dioses a todas aquellas cosas que llaman huaca, y que las adoraban los Incas como lo hazían los de la primera edad.

A lo largo del capítulo va consignando exhaustivamente todas las posibles acepciones:

> ... quiere dezir ídolo, como Júpiter, Marte, Venus...
> ... quire dezir cosa sagrada, como eran todas aquellas en que el demonio les hablava, esto es los ídolos, las peñas, piedras grandes o árboles...
> ... las cosas que havían ofrecido al Sol, como figuras de hombre, aves y animales, hechas de oro, o de plata, o de palo, y cualesquiera otras ofrendas...
> ... cualquiera templo, grande o chico, y a los sepulcros que tenían en los campos y a los rincones de las casas de donde el demonio hablava...
> ... todas aquellas cosas que en hermosura o excelencia se aventajaban de las otras de su especie...
> ... las cosas muy feas y monstruosas, que causan horror y asombro...
> ... todas las cosas que salen de su curso natural...
> ... las fuentes muy caudalosas...
> ... las piedrecitas y guijarros que hallan en los ríos y arroyos con extrañas labores, o de diversos colores...
> ... la gran cordillera de la Sierra Nevada...
> ... los cerros muy altos...
> ... las cuestas grandes que se hallan por los caminos...

Como puede advertirse, el testimonio de Garcilaso es completísimo, y particularmente valioso por su conocimiento de la lengua; según el Inca, huaca puede significar tanto ídolo o templo como huevo de dos yemas, o niño que nace con seis dedos, o bizco, o jorobado, por ser «cosas que salen de su curso natural».

Leyendo a otros cronistas, se comprueba que todos concuerdan en un punto: la enorme cantidad de huacas que los antiguos peruanos poseían, así como la adoración y reverencia de que eran objeto; Polo de Ondegardo, funcionario en tiempos del primer virrey del Perú, don Antonio de Mendoza, y más tarde gobernador de Cuzco, y el padre Bernabé Cobo, por citar dos cronistas bien conocidos, destacan esta abundancia de huacas y mencionan las 333 de Cuzco y sus alrededores; por ejemplo:

> ... un cerro alto llamado Chuquipalpa...
> ... un templo del Sol, en el cerro de Mantocalla...
> ... una casa pequeña dicha Inticancha...
>
> (POLO DE ONDEGARDO, en *Relación de los cuatro caminos que salían de Cuzco.)*

También el «visitador de idolatrías» Pablo Joseph de Arriaga, resumiendo su labor de año y medio (II/1617 a VII/1618) en el Arzobispado de Lima, informa que:

> Son cinco mil y seiscientos noventa y cuatro personas que se han confesado, seiscientos y setenta y nueve ministros de idolatría que se han descubierto y penitenciado por tales, y seiscientos y tres huacas principales...

Arriaga las clasifica en huacas inmóviles y móviles, mencionando entre las primeras los manantiales (puquios), los cerros altos, las grandes piedras, las sierras nevadas, las «pacarinas», o sea los lugares de que se suponían procedían o se habían originado; respecto a las segundas, dice que «son las ordinarias», y menciona, por ejemplo:

> ...el cuerpo de un curaca antiquísimo...
>
> *(Extirpación de la idolatría en el Perú,* cap. II, p. 22.)
>
> ...un ídolo muy celebrado, llamado Catequilla, que parte dél es de oro...
>
> *(Ob. cit.,* cap. IV, p. 45.)
>
> ...una piedra muy grande, debaxo de la cual estaba el cuerpo de un indio llamado Huánchor, con dos hijos suyos...
>
> ...una piedra muy alta, que está en medio del río, porque desde allí mandaba el Inga despeñar a sus monjes cuando se descuidaban en materia de castidad.
>
> *(Ob. cit.,* cap. XIX, p. 185.)

Otra interesante acotación de Arriaga: «Todos los nombres antiguos de los pueblos son los de su huaca principal» (cap. XIX, p. 185), unida a la frecuencia con que se venera un cerro o piedra porque allí está enterrado el cuerpo del antepasado familiar o tribal, parecería indicar que, en muchos casos, el culto a las huacas es una forma de culto a los antepasados; esto es igualmente válido para el caso bien frecuente en que, faltando el cuerpo, se considera que el fabuloso antecesor se ha petrificado.

El testimonio de Cristóbal de Molina, «El Cuzqueño», parece reafirmar esta relación, cuando luego de relatar cómo el «Hacedor de todas las cosas» creó las naciones:

> Y acabado de pintar y hacer las dichas naciones y bultos de barro, dio ser y ánima a cada uno por sí, así a los hombres como a las mujeres, y les mandó se sumiesen debajo de la tierra cada nación por sí; y de allí cada nación fuese a salir a las partes y lugares que él les mandase; y así dicen que los unos salieron de cuevas, los otros de cerros, y otros de fuentes, y otros de lagunas, y otros desatinos de esta manera; y por haber salido y empezado a multiplicar de estos lugares, en memoria del primero de su linaje que de allí procedió, hicieron huacas y adoratorios estos lugares, y así cada nación se viste y trae el traje con que a su huaca vestían. Y dicen que el primero que de

aquel lugar nació, allí se volvía a convertir en piedras, otros en halcones y cóndores y otros animales y aves; y así son de diferentes figuras de huacas que adoran y que usan.

(*Ritos y fábulas de los incas*, p. 12.)

Parecía surgir una relación bastante clara entre el culto a las huacas y el culto al «genio» familiar o primer antepasado, pero habría que ahondar más el punto antes de afirmar nada definitivo.

Por último, la acepción de huaca como «semidios», o «ser fabuloso» o «mítico», surge de la narración quechua recogida por Francisco de Avila, traducida recientemente por José María Arguedas; la narración comienza:

> En tiempos muy antiguos existió un huaca llamado Yanamca Tutañamca. Después de estos huacas, hubo otro huaca de nombre Huallo Carhuincho. Este huaca venció.

A lo largo del apasionante relato, el término huaca se emplea una y otra vez para designar hombres y mujeres dotados de poderes excepcionales, incluso el de crear seres humanos:

> En tiempos muy antiguos existió una huaca llamada Hananmalla. Dicen que su esposo pudo haber sido el sol, y que Pariacaca y Chaupiñamca fueron, probablemente, hijos de esta pareja. Ella, Chaupiñamca, fue creadora de gente, tanto de hombres como de mujeres, como Pariacaca.
>
> (*Dioses y hombres de Huarochirí*, cap. XIII.)

*

Resumiendo todo lo dicho anteriormente, se advierte que se hace necesaria una distinción entre:

1) La huaca principal de cada poblado o comunidad.

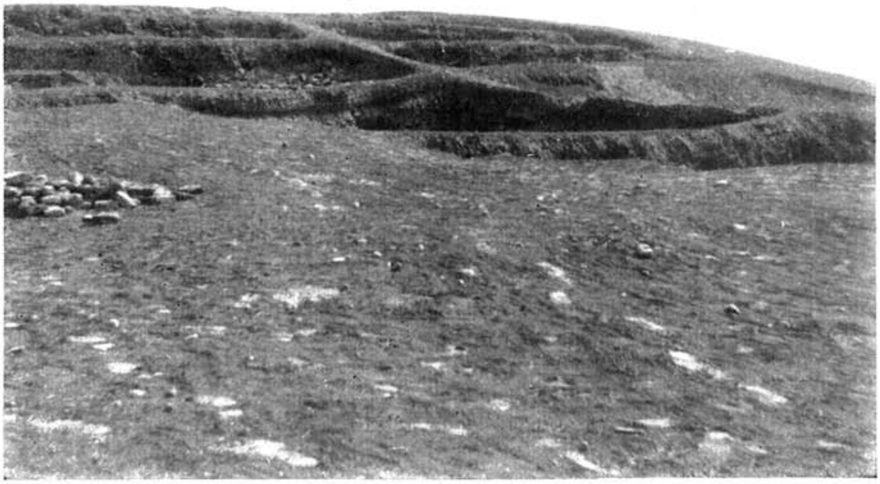
2) Los lugares u objetos afectados al culto o de algún modo relacionados con la divinidad.

3) Todas aquellas cosas o seres que se distinguen de los de su especie o «salen de su curso natural»; evidentemente, este último es un significado accesorio, dado por extensión; por el contrario, los dos primeros se manifiestan como los principales significados de la palabra, y como tales fueron captados por los españoles.

La huaca principal de cada pueblo tiene relación con el culto al fundador del linaje o primer antepasado, concebido incluso como semidios y creador de hombres; recibe ofrendas y posee sacerdotes y «chá-



1. Huaca Qollana o Juliana



2. Huaca Qollana



3. Huaca Qollana



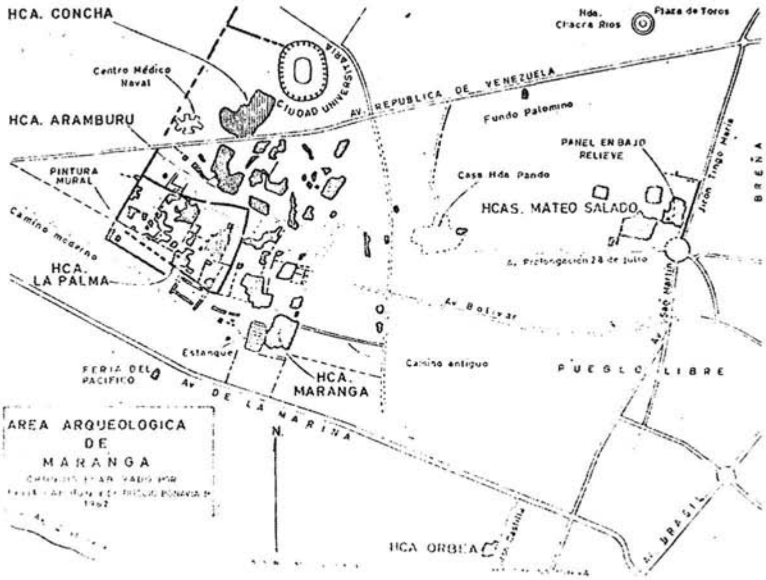
4. Huaca La Florida



5. Huaca La Florida



6. Huaca Lechuza



7. Zona arqueológica de Maranga



8. Huaca Maranga



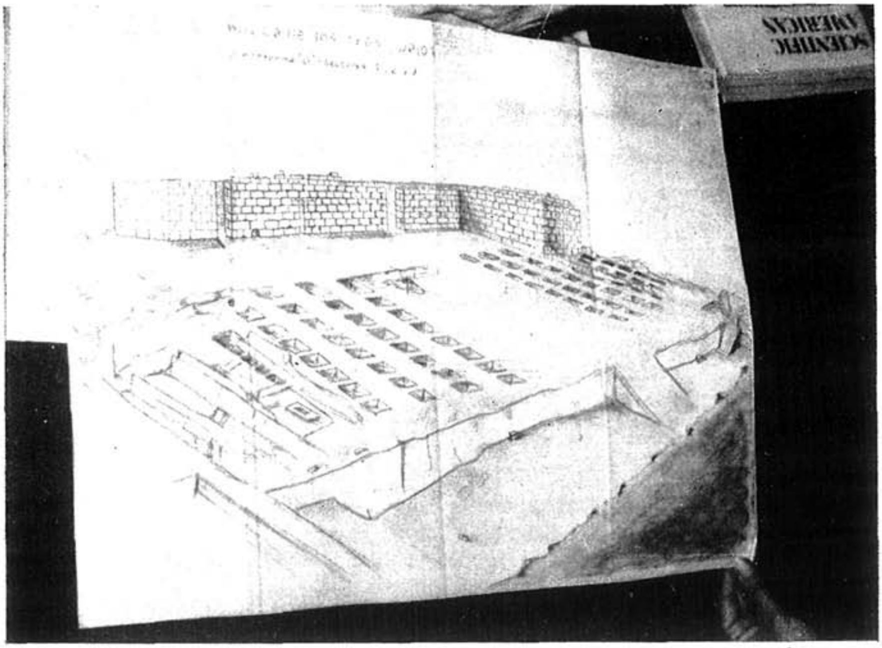
9 Huaca Maranga



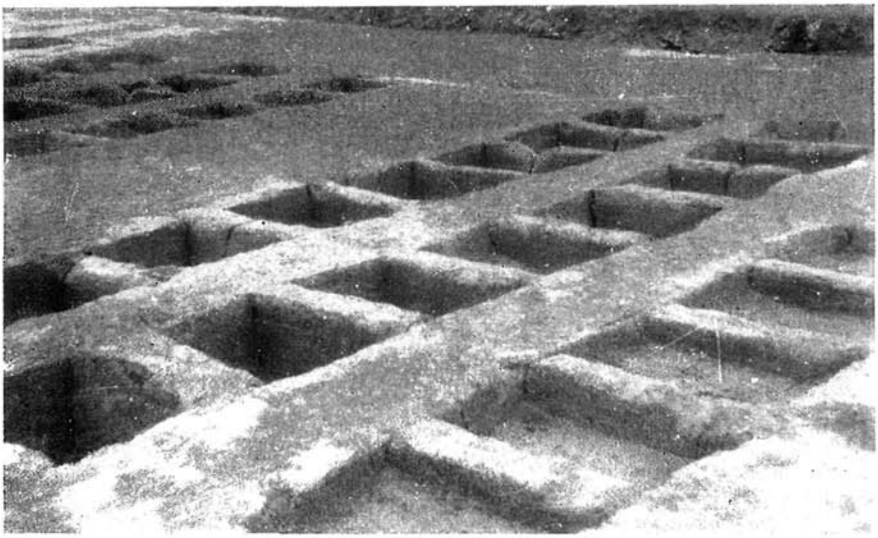
10. Huaca Maranga



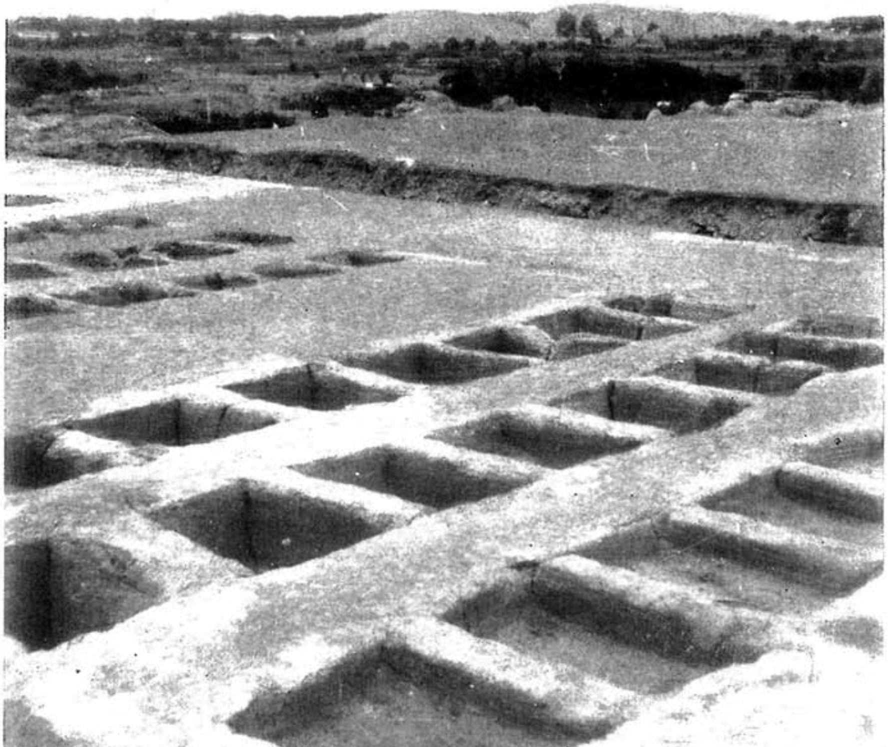
11 Huaca Maranga



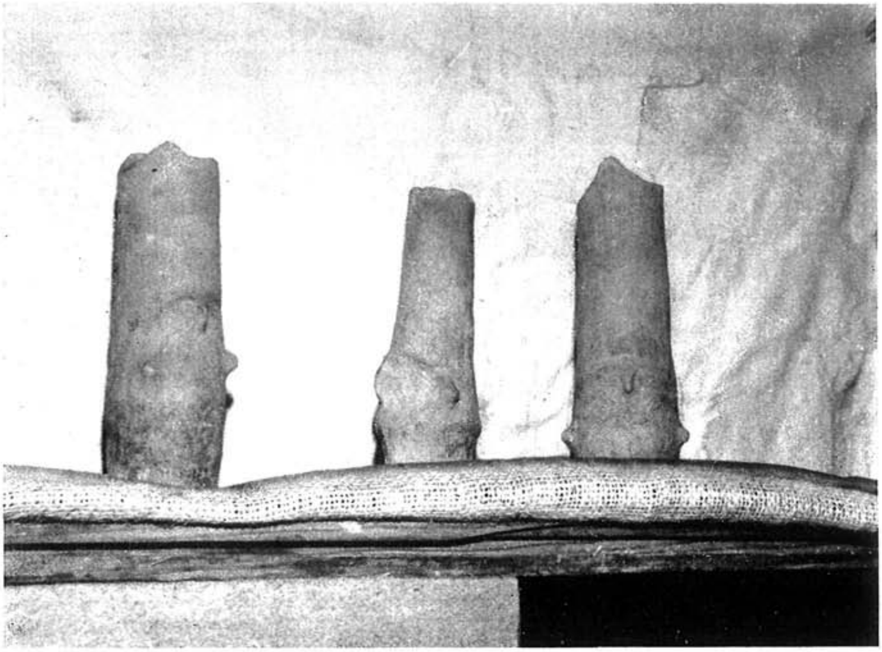
12 Huaca Maranga



13. Huaca Maranga



14. Huaca Maranga



15. Huaca Maranga



16. Huaca Maranga



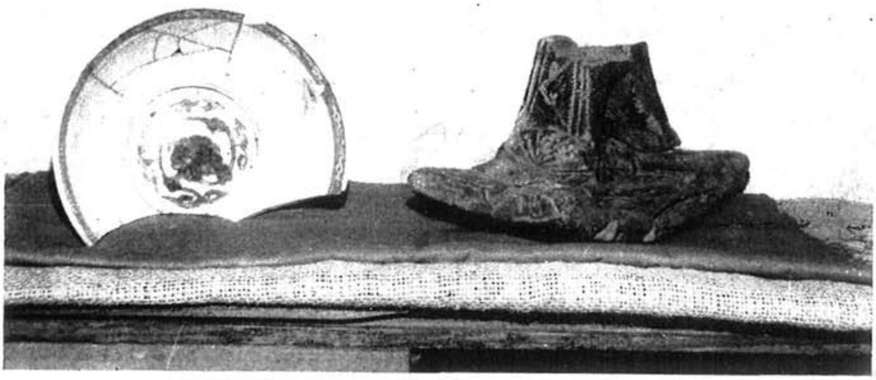
17. Huaca Maranga



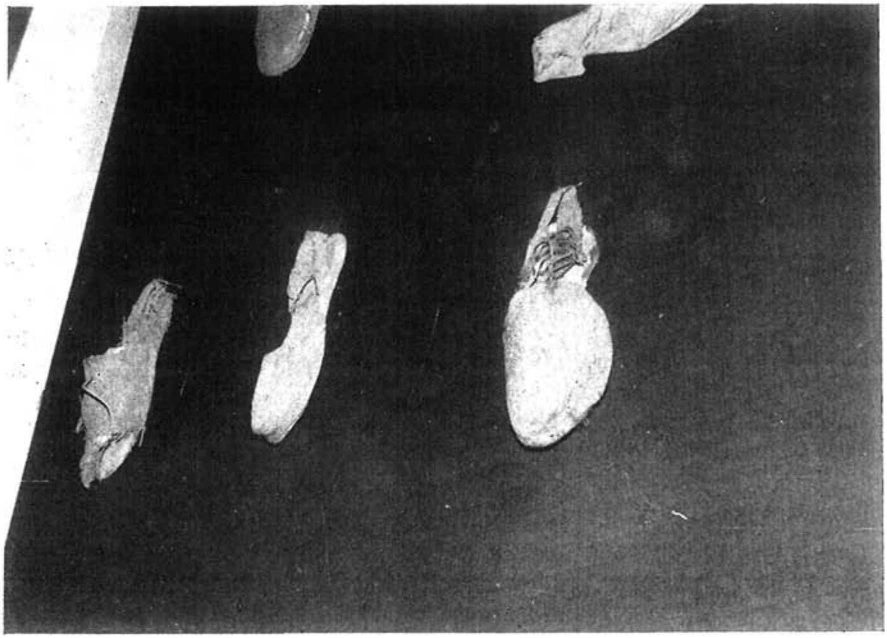
18. Huaca Maranga



19 Huaca Maranga



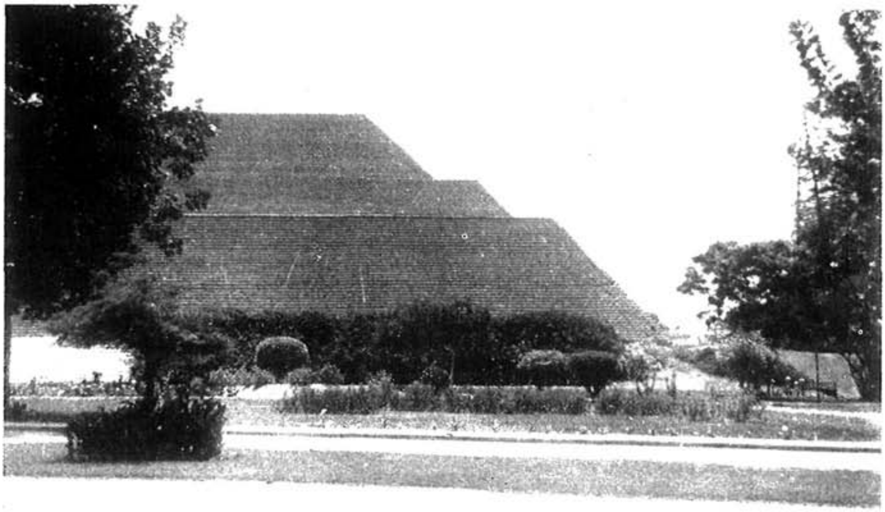
20 Huaca Maranga



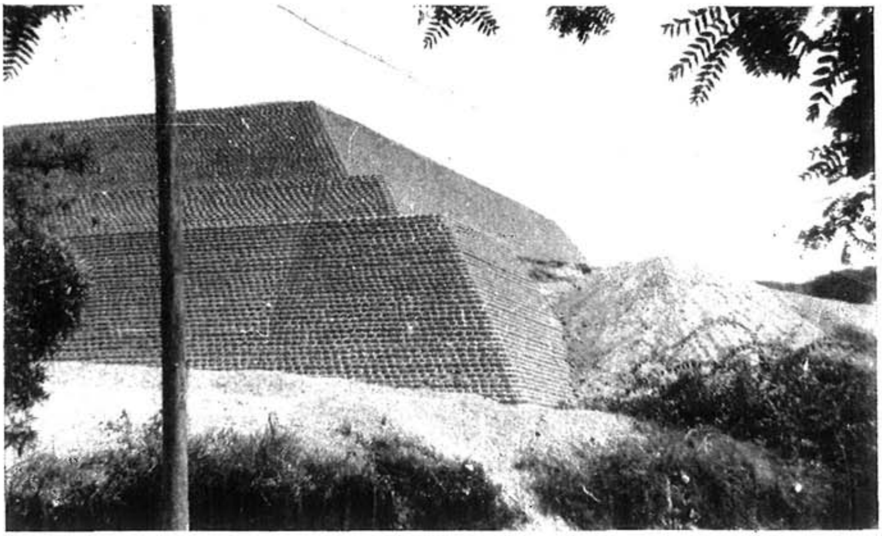
21. Huaca Maranga



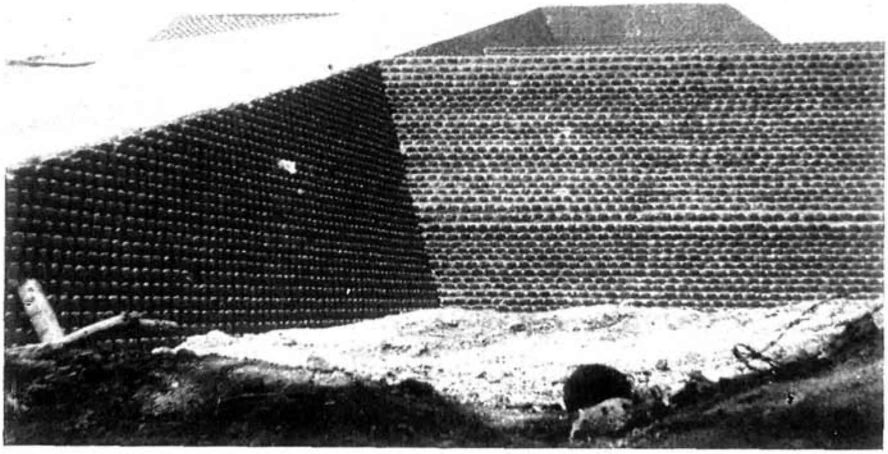
22. Huaca Maranga



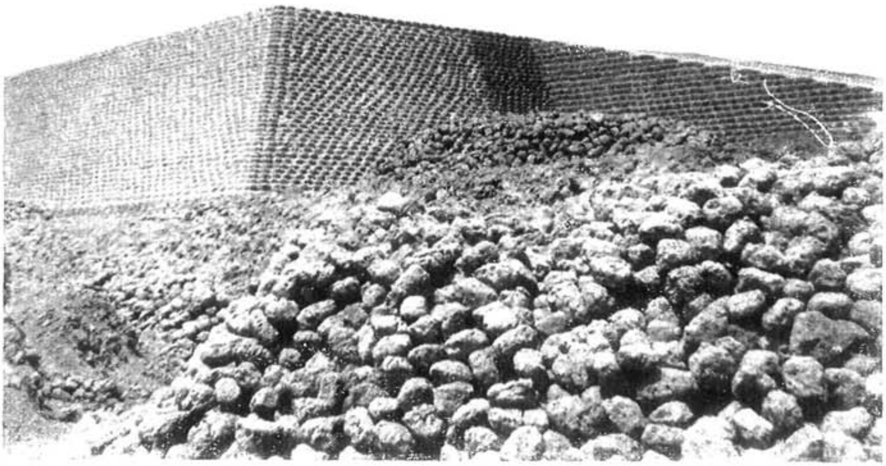
23. Huaca Huallamarca



24. Huaca Huallamarca



25. Huaca Huallamarca



26. Huaca Huallamarca



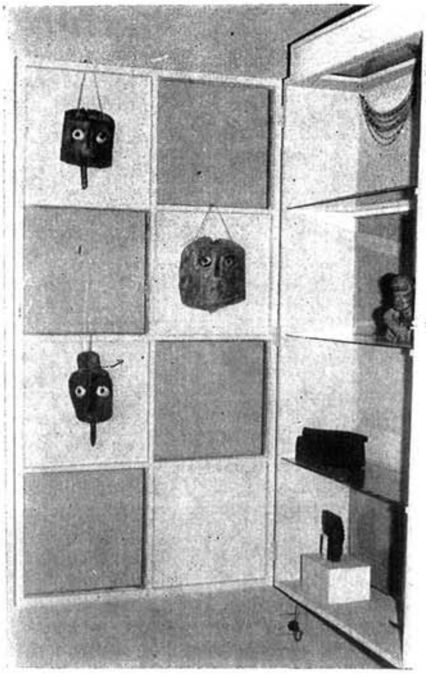
27. Huaca Huallamarca



28 Huaca Huallamarca. (Museo de Sitio.)

29. Huaca Huallamarca. (Museo de Sitio.)





30. Huaca Huallamarca. (Museo de Sitio.)



31. Huaca Huallamarca. (Museo de Sitio.)



32. Huaca Huallamarca. (Museo de Sitio.)

caras» para su servicio, y su culto perdurará hasta bien avanzada la época hispánica.

También son huacas los adoratorios, templos, sedes de oráculos, momias y ofrendas destinadas a los dioses; en suma, todo ser o cosa al que se atribuye, de cualquier modo, una relación con la divinidad o un carácter sobrenatural. Esta podría ser una definición lo suficientemente amplia como para contener los muy variados ejemplos de huaca.

Las huacas limeñas y sus tipos

Precisamente, el presente trabajo se refiere a un solo y determinado tipo de huaca, las que pintoresca e inesperadamente irrumpen en el paisaje ciudadano de la capital del Perú; estas huacas asumen la apariencia de informes montículos artificiales, de tamaño bastante considerable (ocupan a veces varias manzanas) y en deplorable estado de conservación; a causa de este problema, en enero de 1963, la Comisión de Arqueología de la Junta Deliberante Metropolitana de Monumentos Históricos, Artísticos y Lugares Arqueológicos de Lima, presidida por don Luis Valcárcel, emitió un dictamen que señala la urgencia de llamar la atención sobre la Lima Precolombina, luchando por conservar y restaurar una serie de monumentos limeños.

La Comisión lamenta que:

> Por desgracia, en los últimos treinta años, la Lima Prehispánica sufrió los mayores destrozos, habiendo desaparecido no menos de cien unidades arquitectónicas de algún valor, como la huaca de Conde de las Torres o la Nº I de Santa Cruz, de las que no ha quedado vestigio alguno. Igual suerte están corriendo otros testimonios arquitectónicos de gran originalidad como los edificios de los baños incaicos de Chorrillos (Armatambo) y el gran conjunto de Maranga. Primero las fábricas de ladrillos y enseguida la expansión urbana fueron las primeras agresiones más violentas; siguieron después la extensión de los campos de cultivo y las invasiones de los moradores de las barriadas clandestinas que se aprovechaban de los adobes antiguos para construir sus viviendas.

Este dictamen aceleró la resolución oficial disponiendo la protección de todos los lugares señalados, y la asignación de algunos a prestigiosas entidades para su estudio y restauración.

En el estado actual de las huacas limeñas pueden distinguirse tres tipos:

I) Huacas en avanzado estado de destrucción, que han sido huaqueadas o nunca fueron trabajadas en forma científica.
II) Huacas en que se trabaja actualmente.
III) Huacas que han sido ya trabajadas a fondo y remodeladas.

I. *Primer tipo*

Al primer tipo pertenece, por ejemplo, la Huaca Qollana (popularmente Juliana), ubicada en pleno barrio residencial de Miraflores, y completamente rodeada de modernos edificios, según puede apreciarse en la figura 1.

Esta huaca es un impresionante montículo de unos 450 metros de largo por 120 en su parte central; posiblemente, en su forma original, el montículo presentaba una serie de terrazas que llegaban a una explanada superior; tal parece advertirse en la figura 2.

La figura 3 muestra una serie de perfiles rectangulares bastante simétricos, que responden a una construcción deliberada; también permite observar la precaria vivienda levantada por el cuidador de la huaca sobre la huaca misma.

Stumer considera a esta huaca como un antiguo centro ceremonial correspondiente al período primitivo; seguramente brindaría algún material, ya que chiquillos que la usan como ideal escenario para sus juegos afirman haber hallado cadáveres en la parte superior. Otro ejemplo lo constituye la Huaca la Florida (figura 4), ubicada en el barrio de Abajo el Puente, zona semiurbanizada de Lima; esta huaca fue un solo montículo, pero actualmente, por el avance de la urbanización, presenta un montículo mayor y dos más pequeños. Estos montículos resultan en extremo interesantes para el arqueólogo por su gran antigüedad, lo que permitiría obtener testimonios de importancia sobre los primitivos habitantes de la región; así, se han obtenido algunos restos chavinoides; es decir, pertenecientes a la cultura peruana más antigua, Chavín, que aparece en el norte del Perú, como cultura superior, hacia 900 a C.

Esta huaca presenta un detalle en extremo sugestivo: en uno de sus lados, y perfectamente acomodada en su gruta de piedra, una imagen de la Virgen María (figura 5); esto sería un moderno ejemplo de aquel sincretismo de los antiguos peruanos que tanto exasperaba a los «extirpadores de idolatrías» del siglo XVI; los misioneros plantaban cruces en todos los cerros y lugares elevados, los indios las saludaban con reverencia, pero lo cierto es que, por debajo de la cruz, solía estar enterrada alguna huaca famosa.

El padre Arriaga nos trae al respecto un gracioso testimonio:

> Otro error y más común que el pasado, es que pueden hazer a dos manos, y acudir a entrambas a dos cosas. Y así sé yo dónde de la misma tela que avían hecho un manto para la imagen de Nuestra Señora, hizieron también una camiseta para la Huaca, porque sienten y dizen que pueden adorar a sus Huacas y tener por Dios al Padre, y al Hijo, y al Spíritu Santo, y adorar a Iesu Christo, que pueden ofrecer lo que suelen a las Huacas, y hazelles sus fiestas, y venir a la Iglesia, y oyr misa, y confessar, y aún comulgar.
>
> (*Extirpación de la idolatría en el Perú*, cap. VII, p. 79.)

Lo que importa es señalar cómo, a través de los siglos y las culturas, el lugar dotado de sacralidad ha conservado su prestigio; las huacas son evidentemente preincaicas, pero sobrevivieron al dominio de los «hijos del Sol», y también a la predicación del Cristianismo; por eso resulta fascinante, y aun motivo de reflexión para un cristiano del siglo XX, la presencia de esta imagen engarzada en el antiquísimo adoratorio.

Pertenecen también a este primer tipo la Huaca Santa Cruz, situada en plena zona urbana del barrio residencial de San Isidro, y la Huaca Orbea, Huantilla o Echenique, tan destruida que sólo se conserva la parte central; además, en las cercanías se instaló una compañía ladrillera que usó materiales de la huaca, sin respetar algunas paredes pintadas que se hallaron; otro tanto hicieron algunos pobladores que se instalaron allí, de modo que es tal su estado de destrucción que sólo podrá ser salvada en mínima parte.

Por último, la Huaca Lechuza, que ocupa una manzana en el barrio de Miraflores, al pie de Morro Solar; pertenece al conjunto arqueológico de Armatambo, al que Stumer considera un «centro urbano de élite», característico de una sociedad ya muy evolucionada.

Pese a su estado de destrucción, se notan todavía restos de habitaciones y escaleras, al parecer pertenecientes a diversas estructuras superpuestas y sin plan preconcebido. En la figura 6, tomada desde la cima del Morro Solar, se aprecia el montículo artificial de esta huaca de perfil cónico, rodeada por la urbanización.

II. *Segundo tipo*

Abandonando ya la zona urbanizada, existen dos conjuntos arqueológicos en extremo interesantes, ambos compuestos de varios restos, tal cual puede apreciarse en el croquis que muestra la figura 7.

Uno de ellos es el de Mateo Salado, que fue probablemente un centro ceremonial, y presenta cinco huacas rodeadas por cuidadas chacras de japoneses. Su estado de conservación es relativamente bueno, aunque habitantes del lugar han levantado sus viviendas utilizando adobones de las huacas.

Una de las huacas, la mejor conservada, aparece realizada con un mayor cuidado; así, los adobones que la forman están fabricados con tierra seleccionada, cuidadosamente enlucidos y a veces pintados; presenta además dos particularidades: el muro de adobón mejor conservado de toda la zona urbana, con más de 450 metros de largo y hasta cinco de altura en algunos lugares; este muro corre paralelo a la huaca, y lamentablemente es usado como apoyo de una barriada clandestina.

El otro detalle importante es un panel en bajo relieve con una pintura que representa dos aves unidas por el pico.

El otro gran conjunto arqueológico es el de Maranga (fig. 7), compuesto por 56 estructuras, algunas de ellas importantes huacas como las de Concha, Aramburu, La Palma y Maranga; este conjunto está situado en áreas pertenecientes al Ministerio de Marina y las universidades de San Marcos y Católica.

En la Huaca Maranga (fig. 8), llamada también Tres Palos, Pando, y Huaca del Estanque, trabajan los alumnos del seminario de Arqueología del Instituto Riva Agüero, perteneciente a la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Bajo la muy experta dirección de la doctora Josefina Ramos de Cox, llevan cinco años de trabajo serio y metódico, con verdadero sentido arqueológico; la gentileza y espíritu de colaboración de la doctora Ramos de Cox, posibilitaron la visita a las excavaciones y el contacto con el material hallado en la huaca que reproducen las fotos.

La huaca aparece orientada de Noroeste a Sudoeste, y desde su cima se domina todo el valle del Rimac; arqueológicamente es importante porque pueden hallarse restos de variadas culturas, desde Chavin a la ocupación española, pasando por Tiahuanaco e Incas.

En general, presenta una serie de terrazas en diferentes planos y en forma escalonada (figs. 9 y 10); estas terrazas no son simples explanadas que suben hacia lo alto del montículo, sino que cada una tiene sus estructuras, cuartos, pasillos, de modo que la terraza en sí prácticamente no se nota; hacia el ángulo Sudoeste aparece el estanque (fig. 11), que origina una de las denominaciones de la huaca, y que es parte de un antiguo sistema de desagüe.

En una de estas grandes plataformas, y bajo una gruesa capa de barro colocada por los incas aparecen dos grupos de 48 pozos, o sea un total de 96, cada uno con un grueso tronco en el centro; éste era el sistema preincaico de control solar.

El dibujo de Enrique Dexter de la figura 12 muestra el conjunto de la plataforma o terraza, y la figura 13 el detalle de los pozos; en la figura 14 se ven, al fondo, otras huacas del conjunto Maranga.

Pertenecientes al horizonte preincaico, asociados a muros pintados de amarillo, se hallaron en esta misma plataforma los vasos antropomórficos que ilustra la figura 15.

Los incas, que sólo usaban ocho columnas para la determinación de los equinoccios y solsticios, cubrieron todo el lugar con materiales; en realidad remodelaron toda la huaca, levantando nuevas paredes, cegando los accesos, abriendo nuevas entradas y convirtiendo el lugar en un depósito de alimentos.

Así, convertida la huaca en «tambo», los incas construyeron los pasadizos de secado y depósitos de alimentos que muestran las figuras 16 y 17; se han hallado semillas de ají, lúcumo, guayaba, que eran aportadas por el pueblo con el trabajo de lo «topus», y se secaban y almacenaban en previsión de la escasez; los depósitos tienen dos metros de profundidad. Dado el sentido práctico de los incas y su organización militar, no sería difícil que aparezcan todavía restos de armas o vestidos usados por los ejércitos del Inca.

Por último, en el ángulo sudoeste se levanta una de las primeras casas españolas del siglo XVI (figs. 18 y 19).

Fue levantada con mano de obra indígena, según lo prueba la factura de los adobones; se distinguen en ella dos dormitorios, comedor y otra habitación con un fogón; también poseía un pequeño corral, con una vaca y gallinas; en el lugar aparecieron restos de telas de pana y seda, y un tazón de China (fig. 20), que parecen indicar que se trataba de una familia de posición acomodada.

También pertenecientes a la época española, aparecen zapatos tejidos de esparto (fig. 21) y un estribo tallado en madera dura (fig. 20), así como una rueda de carro, quizá la más antigua que se conserva en el Perú.

Como hallazgo curioso puede citarse los naipes hechos a mano con fino trabajo que aparecen en la figura 22; a la derecha se ve un hermoso naipe, con un jinete vestido como Francisco Pizarro; al otro lado aparece un caballero medieval.

Respecto a esta huaca, interesa consignar la opinión de Middenforf, que comparándola con otros templos de la costa, como Pachacamac,

Chincha, Huara, Trujillo, afirma:

> No tengo inconveniente en declarar a esta Huaca del Estanque como el templo del Rimac, el dios que comunicaba los oráculos y que fue venerado en este valle del Rimac y del cual ha derivado el nombre de la región. Garcilaso al hablar del sometimiento de esta región al dominio de los incas, refiere que los habitantes adoraban un ídolo de figura humana que decía el porvenir de los que lo consultaban, así como el oráculo de Delfos. Por eso se le había llamado el dios Rimac, es decir que habla, porque rimac es el participio pasivo del verbo rimay, que significa hablar. Este dios gozaba de mucho prestigio, hasta entre los incas, y habitaba un templo magnífico, aunque no era tan rico como aquel de Lurín, donde vivía el dios Pachacamac, y en comparación con éste el dios del Rimac habría sido de segundo orden.
>
> («La antigua ciudad de Huadca», en *Revista del Museo Nacional.* Lima, Perú, tomo XII, 1943.)

III. *Tercer tipo*

Perfecto y único ejemplo de huaca trabajada a fondo y remodelada es la llamada Huallamarca, situada también en el barrio residencial de San Isidro; esta huaca yergue su perfil de pirámide escalonada en medio de lujosas residencias y jardines floridos (fig. 23).

Los trabajos de reconstrucción se realizaron bajo la dirección del doctor Arturo Giménez Borja, director general de Museos de Sitio; actualmente su tamaño es de 110 × 72 metros.

Presenta tres extensas terrazas (fig. 24), a las que se asciende por una rampa (fig. 25); está formada por hiladas de adobes de 20 × 20 centímetros, amasados a mano (figs. 26 y 27), que dan al muro, en su conjunto, la apariencia de granos de maíz, lo que se aprecia claramente en las fotos.

En la parte superior de la huaca se hallaron numerosos fardos funerarios y abundantes ajuares; con este material, en su totalidad preincaico, se ha organizado un interesantísimo museo de Sitio.

Entre sus piezas más valiosas figura uno de los fardos funerarios más pesados hallados en el Perú; el bulto pesaba más de 800 kilogramos; la momia aparece cubierta con bellísimas telas y encerrada en una caja de cañas de bambú (figs. 28 y 29); a su vez esta caja de cañas estaba envuelta en varios metros de tela de algodón en rama, con su tono original, blanco y marrón; la figura 28 muestra, a la izquierda, el rollo de esta tela; por último, el conjunto estaba envuelto en otra

tela, tosca y blanca; todas estas telas han sido limpiadas en seco, con aspiradora, y su estado de conservación es magnífico.

Completan el ajuar tres cacharros tiahuanacoides, alimentos y dos bastones de mando (fig. 29), uno de los cuales presenta un curioso motivo: sobre el ídolo, de frente, aparece un mono de perfil.

Otra pieza interesante la constituye el cuerpo momificado de una mujer, probablemente sacerdotisa o pitonisa, con sus trenzas de 2,10 metros de largo, envuelta en telas blancas y esteras.

También pueden admirarse en este Museo de Sitio telas trabajadas en telar y bordadas a mano, objetos de cestería, mates pirograbados con motivos geométricos de tipo tiahuanacoide, vasos de plata, alhajas, piezas de cerámica e instrumentos musicales, tanto de barro como de hueso, y también campanitas de plata.

Hay numerosas máscaras (fig. 30), especialmente de madera, con las que se cubría el rostro de la momia, tal cual se ve en los fardos funerarios de hombre y de mujer de la figura 31; el fardo de la derecha lleva como adorno una especie de turbante, y colgadas dos «chuspas» de lana, como para remarcar su carácter femenino.

Entre las piezas más hermosas podría figurar el costurero de la figura 32, ejecutado en madera de guayacán con la técnica de tallado en vaciado; el trabajo admira por la belleza del dibujo y la perfección de la ejecución.

Hasta aquí el paseo a través de las huacas de Lima y sus alrededores.

Este pequeño trabajo puede servir al simple viajero como hilo conductor que le brinde algún conocimiento para enfrentarse con restos arqueológicos cuya existencia es tan poco conocida y divulgada, y para el estudioso, como introducción general al estudio de estos comentarios-adoratorios que son un fenómeno más en el fascinante mundo sacro de las culturas precolombinas.

ALICIA N. LAHOURCADE
Quintana, 96
CHASCOMÚS (prov. de Buenos Aires)
ARGENTINA

BIBLIOGRAFIA

MASON, ALDEN: *Las antiguas culturas del Perú.* Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1963.
COBO, BERNABÉ: *Historia del Nuevo Mundo.* Sevilla, 1890.
VALCÁRCEL, LUIS: *Historia de la cultura antigua del Perú.* Lima, 1943.
POLO DE ONDEGARDO, JUAN: *Informaciones acerca de la religión y gobierno de los incas.* Tomos III y IV de la Colección de Libros y Documentos Referentes a la Historia del Perú, Lima, 1916.
MOLINA, CRISTÓBAL DE: *Las crónicas de los Molina.* Colección Los Pequeños Grandes Libros de la Historia de América, serie I, tomo IV, Lima, 1943.
JIJÓN Y CAAMAÑO, JACINTO: *La religión del imperio de los incas.* Quito, 1919.
GARCILASO DE LA VEGA, INCA: *Comentarios reales de los incas.* Edición revisada por Angel Rosenblat, Emecé, Buenos Aires, 1943.
ARRIAGA, PABLO JOSEPH DE: *Extirpación de la idolatria en el Perú.* Colección de Libros y Documentos Referentes a la Historia del Perú, tomo I 2.ª serie, Lima, 1916.
Dictamen de la Comisión Arqueológica: Junta Deliberante Metropolitana de Monumentos Históricos, Artísticos y Lugares Arqueológicos de Lima. Lima, 1963.
ARGUEDAS, JOSÉ MARÍA: *Dioses y hombres de Huarochirí.* Narración quechua recogida por Francisco de Avila (1598?). Edición bilingüe, Lima, 1966.
CÁRDENAS, MERCEDES: *Idolos del antiguo Perú a través de algunos cronistas.* Boletín número 1 del seminario de Arqueología del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1969.
MIDDENDORF, E. W.: *La antigua ciudad de Huadca.* Revista del Museo Nacional, tomo XII, Lima, 1943.
STUMER, LOUIS: *Antiguos centros de población en el valle del Rimac.* Revista del Museo Nacional, tomo XXIII, Lima, 1954.

POETAS Y DETECTIVES

POR

JUAN JOSE SAER

RECUERDOS DEL DOCTOR WATSON

A José C. Chiaramonte.

Vimos con Holmes la lluvia desde el carruaje
en la hermosa avenida Brixton, yendo hacia Andley's Court.
«Esta tarde en el Concert Hall oiremos cantar a Norman Neruda.»
Ráfagas mudas de agua lenta golpeaban contra los vidrios, férrea
realidad nos rodeaba y nos movíamos en ella, nítidos. Puedo,
si quiero, evocar el preciso rumor de las ruedas sobre las piedras
y el resoplar de los caballos atravesando la ciudad familiar. [mojadas
Ladrillos rojos chorreando agua, hombres borrosos en la lluvia:
la luz de gas manchaba la oscuridad matinal. Siento otra vez, con
fruición, el peso cálido y el vaho de nuestros abrigos, [noble
la mirada de un muerto en honda persecución
golpeando contra el revés de mi mente. Hombres del porvenir, plagados
de irrealidad, para ustedes no habrá nunca este collar
de sólidos minutos, este edificio de horas de piedra. La niebla
carcomerá las paredes de Londres y el corazón de nuestra descendencia
yacerá débil o muerto, ciego de humo amarillo. Honda
es nuestra pobre vida en comparación, y benditos
nuestro violín, nuestra fiebre de Afghanistán, nuestra deliberada morfina

DE «L'ART ROMANTIQUE»

¡Pobre Petrus Borel! Con la señora Putifar y todo,
se hundió en el cielo estrellado. El Licántropo
comió desde adentro el pan de la poesía hasta las migas
porque vino a llenar, en la opinión de Carlos,
el lugar de los lobos. Ahora su nombre

no es más que un tambor metálico que resuena temblando
un segundo después de redoblar. Y está también
la escritura costosa, el palimpsesto
del proyecto y la redacción
trabados en lucha libre, el caos de la tipografía
como un hormiguero que se abre
en estampida sobre la nieve. El lobo vigilaba,
por encima de su hombro, en todo momento,
hechizando el lenguaje, paralizando la reflexión
con su ojo amarillo.

Aprendamos,
en esta hora, de Petrus Borel,
el amor por la palabra, la lealtad suicida a los lobos,
de Petrus Borel,
que vio en el cielo de Argel,
con horror, hacia el final de su vida,
las befas del lobo a la musa, aprendámoslo;
de Petrus Borel,
aunque se haya, por fin, oscuro, hundido en el cielo,
y ninguna estrella lleve su nombre.

DANTE

1

En memoria de Bice Portinari

Empujaste a un hombre a la locura. Una
mañana, caminando bajo el sol florentino
te vio destellar nítida, contra el tejido
de los sueños amargos de su última noche.
Inclinaste gentil
la grávida cabeza
y en la creciente de los años el ademán
tranquilo se incrustó como un diamante sobre el cielo
feroz y vago de sus días. Y en plena juventud,
después, moriste, casada con un hombre común
que te quería, desconociéndote. Oh, Bice

Portinari, así son las mañanas de este mundo:
despertamos de un sueño amargo
y andamos como fantasmas
hasta que recogemos, del sol de nuestras ciudades,
un núcleo de claridad, o más bien una joya
férrea que veneramos, gastada y turbia,
en algún sucio anochecer,

2

El paso por el fuego

El que fue más que un padre para mí
iba adelante, y detrás iba el padre de la argéntea
frase que repetía: «Hic plura pones vocibus et modis
passu solutis.» Yo avanzaba en el medio,
ascendiendo hacia el llano plagado de flores en que vería,
otra vez, por fin, la claridad de mi infancia. Me golpeaban,
de a ráfagas, unos recuerdos rotos, el manchón
púrpura a la mañana, y la blancura tardía
incitadora de un sueño de paz. Pero ese fuego seco
me cegaba, flamante,
distinto al de este mundo, y en un momento dado
mi mente vaciló y mi horror
fue tan grande, que no pude ni siquiera
gritar.

3

El regreso

Fui real entre aquellos simulacros
y mi sombra, para gran maravilla de las sombras
que vagaban por esas cimas de redención,
volvía todavía más rojas a las llamas. Ahora
la gran fiesta final se ha disipado y camino
hacia las piedras borrosas de una ciudad
en la que nunca, de nuevo,
resonarán
los pasos de la hija de Folco.

Ahora soy yo la sombra entre estos cuerpos reales.

DYLAN THOMAS IN AMERICA

En los aviones y en los trenes, uno
se siente sólido y eterno. Pero una muerte
dócil me esperaba en el silencio frío
del hospital. La trabajé sin miedo
y por cada minuto que viví
puse una piedra sobre mi cuerpo ciego y estragado
hasta que la borrosa realidad y mi espeso
silencio se hicieron una sola cicatriz
lisa como una lámina.
«After the first death, there is no other.»
Pero la tenue esmeralda
de los helechos, como una niebla dura,
murió diez veces desde entonces, en cada tenso
invierno, en los jardines de Gales,
y por diez veces, fénix frágil,
renació.

A FRANCISCO DE QUEVEDO

Hijo de días, contra el cielo
estabas de oro, contra la luz
de ramas de tus días
estabas de metal, contra
el fuego de flores.

Contra la tierra, hijo
de días, en tus horas,
en las ciudades, de sangre y piedra.

En tus horas, y en las horas
de ahora —el que sabe llorar
y vivir—
            persistes.

BABILONIA

¿De qué tranquila
plenitud, extendida en el tiempo
como rayos solares, somos,
por fin, sangrantes y remotos,
—la árida Babilonia
en el desierto, hasta nosotros,
en el lugar de ahora, como una sola
Babilonia—
la antigua Babilonia?

MOTIVOS

Gotas frías en hojas grises
y el viento con acero de mayo.
Con minucia, el otoño
perfora el corazón
del verano enterrado entre las hojas podridas.
En la reunión del fin y del comienzo
¿quién verá en ese ramo de otoños y veranos
la caída del agua, la tensa vibración
de la hoja, para decir después su resplandor
con qué palabra?
Clara madera en que la luz festeja
con destellos veloces la limpia destrucción.
El olor del café, denso como un abrazo,
en la casa quemada de amor,
roza al pato salvaje y a los duros limones
muertos en el fogón.

El que ve en las mañanas de mayo corromper
el otoño las uvas finales
tiembla y vacila.

OCTUBRE EN TOSTADO

A Hugo Padeletti.

Leopardos en la luna, y esas cosas
(un hueso, ramas, una fotografía)

que no pueden nombrarse: el tiempo las ignora.
Horas breves de días breves en la corriente fugitiva.
La huella es liviana
sobre el sendero; la arena cambia
y oculta sin cesar los arabescos
fortuitos, las palabras escritas con huesos
y con ramas en la piel húmeda
estragada de ayeres, entre rosas
ardiendo sobre ceniza. Leopardos
en la luna, y cosas cuyo nombre
deslumbra o mata:
el tiempo las destruye.

A UNA CABEZA DE SAFO DE LESBOS

La frente inmóvil, y los ojos que miran
con amor, ¿qué abrazos y qué noches profundas
almacenan, donde la antigua luna lesbiana
perforó, con veneno secreto,
las verdes hojas palpitantes? Da gusto contemplar
como el duro cabello ciñe el grávido cráneo
y el cuello diligente ayuda, sin temblores,
la dirección del rostro, de piedra inquebrantable,
que el orín mancha a veces.

POR CLODIA (LESBIA) EN EL CABARET

Sin embargo tus ojos ardían recientes bajo las drogas
fugaces y livianos como dos cirios en las sombras.
Acunabas un lobo por corazón, oh queridísima Clodia, oh Lesbia.
Abandonado elijo tu lado bueno: entre las luces
mínimas, las atroces, parecida a un meteoro,
tu cabeza bailaba y expandía como con aspas verdes
la claridad. Abandonado elijo
tu lado triste: a veces, como Dios, no estás
en ningún lado; entonces cierras
los ojos, oh Lesbia, y tiemblas como esas
grandes hojas tropicales mojadas. Abandonado

elijo tu lado esencial: nunca vuelves,
eres como una muerta obstinada, tú,
la oscura patrona del haber sido. Abandonado
elijo tu lado vuelto hacia mí: algo de cuya cara
tu corazón es el reverso.

ARTE POETICA

Ahora escucho una voz que no es más que recuerdo. En la hoja
blanca, el ojo roza la red negra que brilla, por momentos,
como cabellos inmóviles contra la luz que resplandece, tensa,
al anochecer. Escucho el eco de una palabra que resonó
antes que la palpitación del oído golpeara, y se estremece
la caja roja del corazón simple como un cuchillo. ¿No hay
otra cosa que días atravesados de violencia sutil, detención
abierta hacia momentos más blancos que el fuego? Está el rumor
del recuerdo de todos que crece —el resonar de pasos
sobre caminos duros como planetas que se entrecruzan en regiones
con el mismo rumor inaudible de los cuerpos que se abren [reales—
y de la lluvia verde que se abre imposible hacia un árbol glorioso. Nado
en un río incierto que dicen que me lleva del recuerdo a la voz.

HE WEEPS OVER JIM

Lloremos todo lo que vivió. A su turno,
tranquilos, lentos, los huesos, lavados, caen
en la lluvia negra, bulbos estériles a medio
enterrar. Blancos, relumbran
mostrando en el espejo
de su lisa simplicidad
la rueda de la vida. Basta, por fin,
del dédalo de Dublin, del miedo
a los relámpagos: la pesadilla
de la historia, el grito en la calle
y la corriente que fluye adentro también
se acabaron.

En ese género no se inventa
nada.
Y ahora, uno
quisiera la inmortalidad
no para uno, ni para lo que ama,
nudos que centellean y cahorros que juegan en junio en la luz,
empujado hacia el círculo de oro de las cosas entre las que vacila,
a medio borrar
desde el mismísimo día en que pusieron un pie en este mundo;
no para eso, porque una herida nueva nos enseñó
que nos mueven terrores de criaturas y el deseo, sin esperanza,
de no ser como todos. Carlos, el cordero,
aspiraba a una inmortalidad en la que, en círculo,
pudiese conversar con sus amigos vaciando despacio una botella de vino
hasta que el sereno cayendo con la luz de la luna los hiciese tambalear.
Una humildad por lo menos me has enseñado,
la de buscar algo eterno fuera de mí: el momento
en que atravesabas los puentes de Trieste en compañía de Svevo,
los momentos en que tu mano, ardua, escribía «What are
Dublin and Galway compared with our memories»,
o alguna otra permanencia concerniente a tu persona,
las florecitas indestructibles de Quinet sobreviviendo al hundimiento
el momento de la fotografía de C. P. Curran [de los imperios,
(«I was wondering would be lend me five shillings»)
con las macetas y una de las dos hojas del ventanal abierta atrás,
o el momento en que esa foto, de golpe, amarilleó,
algo, un fragmento de alguna de las piedras o de alguno de los árboles,
de alguno de los ríos o de alguno de los rostros sin expresión,
de alguna de las noches o de alguno de los granos de arena
que se empastan en la textura de este mundo.

Porque también nuestras palabras se borrarán.
Me has enseñado,
a mi edad, cuando menos me lo esperaba, entre mis sueños atroces
y mis días, llamaradas de fuego negro,
la humildad de desear, contra mí mismo y contra todas
las cosas ya perdidas y descartadas de mi amor,
la eternidad para tu memoria antes que para las yemas de mis dedos,
para tus llagas y no para mis revelaciones,
para el más turbio de tus días más que para mis chorros de gracia,

movido a refutar tu locura, tu ceguera, el despilfarro
aterido de los pobres años de tu vida
macerada simulando, maligno, arduamente,
que algo de este delirio cada vez más poblado de caras inútiles
es inmortal.

JUAN JOSÉ SAER
«Minerve» Hotel
13, rue des Ecoles
PARÍS (V.)

ALGUNOS ASPECTOS DE LAS TEORIAS ECONOMISTAS ESPAÑOLAS DURANTE EL SIGLO XVIII *

POR

WERNER KRAUSS

Antecesores de los economistas del siglo XVIII fueron los utopistas o arbitristas, una especie de curanderos universales que con un solo remedio garantizaban el saneamiento instantáneo de todos los males del cuerpo social, especialmente de la penuria del fisco. Su actividad acompañaba la época de la decadencia desde mediados del siglo XVI hasta la primera mitad del XVIII. La falta de una teoría económica, aplicable a las necesidades de la nación, explica que los gobernantes, lejos de refrenar la manía de los arbitristas, la tolerasen e incluso la alentasen. Basados en la sentencia, según la cual Dios comunicaría con los pequeños secretos otros mayores que, con los grandes, se alzaron como portavoces divinos. Excusa decirse que en el mismo XVII surgiesen críticas acerbas de aquella secta. En vano los procuradores de las Cortes suplicaron al Rey Felipe Segundo no diese oído a aquella gente «importuna» y «perniciosa». Es conocidísima la sátira de los arbitristas que Cervantes escribió en el *Coloquio de los perros*. Colmeiro ofrece una reseña detallada de las recetas recomendadas a los gobiernos por esos consejeros mal intencionados. *(Economía política*, II, pp. 585 y ss.) (1). Había quien quería crear una valuta de granos de cacao; alguien descubrió la piedra filosofal y otros llegaron a imponerse a las autoridades con el embeleco ya clásico de fabricar de la nada oro o plata.

Un lugar aparte merece la última apología de la Mesta escrita por Caxa de Leruela, Alcalde Mayor Entregador de 1623 a 1625, con el título «Restauración de la antigua abundancia de España», publicada en 1628, en 1631 y dos veces en el siglo ilustrado, en 1713 y en 1732. Escribióse la obra ya en plena decadencia del gremio, omnipotente durante largo tiempo. Ningún arbitrista tenía tanto éxito. El libro se distingue de ellos por no proponer una receta única e inaudita, sino que se re-

* El trabajo presente formará parte de un libro, *Algunos aspectos de la Ilustración española*, que está en preparación.

(1) Colmeiro, para rematar su obra, considera también el socialismo moderno como obra de arbitristas.

curría a la reintegración de una situación anteriormente existente. El mismo Caxa de Leruela se mostró muy duro con la prosapia de los arbitristas cuyos «mamotretos» abundarían de «sofisterías» (ed. de 1713, página 60).

Procura Caxa de Leruela granjear las simpatías de los labradores, tarea difícil por la opresión y por los desafueros que sufrieron de parte de los de la Mesta. Aunque dice que la carestía de los bueyes perjudicaba a los campesinos que los necesitaban para arar sus campos, la realidad fue muy distinta, puesto que la inmensa mayoría de los labradores se servían de mulas para el arado, según se puede deducir de la opinión de un arbitrista que recomendaba precisamente sustituir las mulas por bueyes.

En el curso de su apología se manifiesta la visión cabal que tenía de los males de España, aunque para él todo se resolviese por el restablecimiento del antiguo poder de la Mesta y el aumento de ganados, hasta el nivel del que habían descendido en los últimos treinta o cuarenta años. Llama «intolerable» la subida de precios, la escasez «de las cosas» y la despoblación general de España. Da cuenta de las causas, generalmente admitidas, de la situación desastrosa del país, que son las guerras contra la sedición de los flamencos, las maquinaciones de los extranjeros en España, la inactividad de la mayoría del pueblo, debida, según se creía, al abuso de los censos, vínculos y mayorazgos, la importación de mercancías extranjeras y el aumento de los monasterios, encerrando una «multitud estéril». Aunque Caxa de Leruela no adoptase aquellas opiniones, quedan bastantes detalles vinculados sólo indirectamente con la cuestión de los ganados, que ha observado con acierto. Describe las consecuencias fatales de las importaciones extranjeras:

> ... después que España viste en roperías extranjeras, sin ahorrarse un botón, pagándolo todo a peso de oro. Este daño tuvo principio conocidamente del descubrimiento de las Indias, porque al cebo de aquellos tesoros han pasado a ellas millones de naturales, y los extranjeros pusieron todo su estudio en ministrar a los que quedan comodidades y delicias y distraerlos de las costumbres antiguas y del trabajo y ocupación, pasando de las cosas útiles a curiosidades impertinentes, inventando tantas maneras de socaliñas, que mueve a dolor la tolerancia de se entrada y uso, como a los inventores primeros a irrisión (p. 77).

Toca la cuestión de la moneda cobre (pp. 82 y ss.), la exención de los pueblos, con la que los señores sometían los campesinos a su régimen arbitrario (p. 113). Hace constar, sin embargo, que la opresión de los Justicias y empleados del Rey era tanta que los campesinos pobres

abogaban por la exención, como el menor entre dos males. Lamenta el abuso del vino y hace el elogio de los moriscos cuya industria y diligencia se debía a la prohibición del vino o al uso del agua (p. 150).

Para caracterizar la merma actual de los ganados, Caxa de Leruela recurre a resultados estadísticos. Dice que desde fines del 16 el número de cabezas de los ganados transhumantes bajó de siete a dos y medio millones, y que los ganados estantes perdieron el 75 por 100. El precio de un buey de quince años subió de 200 reales en 1590 a 440 reales en 1627, el de una oveja de 11 reales a 24. Una arroba de lana que costaba 38 reales en 1590 subió al precio de 77 reales en 1590 (pp. 48 y siguientes).

La culpa de este retroceso se debe a la continua ocupación de dehesas y pastos comunes y concejiles por latifundistas y campesinos. Antiguamente los Alcaldes Mayores Entregadores de la Mesta tenían la facultad de impedir y castigar la usurpación de las dehesas, y en 1575 se decretó la reconversión en dehesas y pastos comunes de todos los que se habían ocupado contra derecho. Pero ya en el 1591 el «rompimiento» fue favorecido por la ley. En 1603 los Alcaldes Entregadores perdieron muchos de sus antiguos privilegios y en 1604 los ganados estantes, que formarían la riqueza principal de la nación, fueron privados de la protección de la Mesta y expuestos a toda clase de desafueros por parte de los que apetecían las dehesas y pastos comunes. Caxa de Leruela se queja de la extensión de la agricultura y de las tierras «panificadas», sin atreverse a dudar la utilidad que tenían para el consumo humano. Pero la enorme expansión de las viñas, ocurrida en las últimas décadas, le parece no sólo abusiva, sino sumamente dañina para la población: tanto más que las tierras de vinicultura estaban herméticamente cerradas a los ganados. Caxa de Leruela, a pesar de su visión acertada de la situación económica del país, recae en el vicio de los arbitristas por la tesis monótona y mil veces repetida de que toda la salvación estriba en los ganados. Alguna vez va hasta exaltar la camaradería de hombres y de bueyes.

Volviendo sobre el ideario de los arbitristas, es de notar que sólo podía concebirse a base de la fe supersticiosa en la abundancia ilimitada y paradisíaca de las tierras españolas. Esta concepción viene de lejos, ya que está plenamente desarrollada en las crónicas de Alfonso X, y llega a infiltrarse aun en el siglo ilustrado, como lo prueban las palabras de célebre periodista Nipho:

> No hay reino alguno más fecundo de preciosidades, respecto a la historia natural, que esta península: Los metales están como en su mejor centro dentro casi todos los reinos, y provincias: en unas partes abunda el oro y plata; en otras el hierro, y el plomo: en otras el

cobre, y el azogue: en otras los mármoles, y jaspes: en otras las hierbas más preciosas, y saludables: en otras las aguas dotadas de maravillosas virtudes; y finalmente todo cuanto se necesita para la vida, y regalo de los hombres, se halla dentro de los fecundos límites de España.

Para dar más crédito a sus afirmaciones, Nipho se apoya en las opiniones de Ambrosio Morales, diciendo:

Este autor, no solo digno de fe por su veracidad sino por modestia en las expresiones, dice, que España, proveía con lo sobrante de sus cosechas a muchos reinos vecinos, advirtiendo que sus sobras eran de bienes necesarios para la vida, y que lo que recibía de fuera solo eran (y bien podemos decir son) géneros de deleite, y superfluidad. La riqueza natural de España ofrece a los estudiosos y bien intencionados materia muy amena en que emplear sus discursos. *(Descripción natural, geográfica y económica de todos los pueblos de España,* en continuación del *Correo General,* 1786, III, p. 6.)

La obra, la más seria del 17, tal vez es la «Restauración de España», publicada en 1613 por Sancho de Moncada. Lograba el aprecio de los Ilustrados y fue reeditada en 1746. Sempere y Guarinos le llamó uno de los «hombres más beneméritos de la Patria». En esta obra se parte de la «riqueza firme y estable de España», se censura la ciega fe en el amontonamiento de las monedas, y por fin se exije la expulsión de los gitanos. Esta última proposición debía de agradar a los Ilustrados. En efecto el capítulo correspondiente fue reimpreso separadamente en 1779. Excusa decirse que la lucha contra los gitanos no obedecía a ninguna preocupación «racial», sino que manifestaba el deseo de acabar una vez para siempre con gentes económicamente tan estériles e importunas.

En la primera mitad del 18 se manifiestan los primeros ensayos de una teoría económica con carácter más o menos científica. En vista del estado de las cosas reinante en España, sólo el mercantilismo podía dar la esperanza de una mejora. Hacía más de un siglo que no existían manufacturas. La lana española exportada y elaborada en tejidos, sin embargo, volvía a venderse en España a precios subidos sobremanera. Los transportes de oro y de plata procedentes de las colonias americanas no podían aumentar la circulación del dinero, ya que en buena parte llegaba a las manos de los comisarios extranjeros. En estas condiciones la primera necesidad era la de transformar la balanza de pasiva en activa. Para mejorar la situación debían decretarse prohibiciones de importación de géneros extranjeros y estimularse las exportaciones. El llamado neomercantilismo, lo mismo que el anterior, creado

por Colbert, no podía renunciar a medidas «dirigistas». Fue ésta la corriente representada en primer término por Jerónimo de Ustáriz (1670-1732) que había acompañado al Virrey en el trayecto de Sicilia. Su libro, salido en 1724, se intitulaba *Teoría y práctica de comercio y de marina*. Según la opinión de Ustáriz, la despoblación no era obstáculo para la fundación de nuevas manufacturas, lo cual se comprobaba por el ejemplo de Italia, mucho menos populosa que España (2).

En 1740 se publicó un tratado acerca de «Restablecimiento de las fábricas y comercio español», escrito por Bernardo de Ulloa. La obra, como la de Ustáriz, se tradujo al francés, y fue la traducción francesa que usaba el ilustrado napolitano Genovesi quien defendía durante toda su vida aquel mercantilismo de procedencia española.

Es de advertir, sin embargo, que a pesar de la vitalidad de las teorías mercantilistas, no producían los éxitos esperanzados. Nuevas manufacturas se establecieron tan sólo en Cataluña, en donde podían apoyarse en la burguesía dominante. El periodista Francisco Nipho tenía que combatir prejuicios desde antiguo arraigados para demostrar cuánto habían hecho los catalanes para el cultivo de su país:

> Cuando se alaba el mérito, lo siente como si fuera injuria suya el envidioso. Las veces que se me ha ofrecido tratar de Cataluña he procedido con aquella imparcialidad que prescribe la modestia; pero también es cierto, que el amor de la humanidad me ha sugerido expresiones que hubiera omitido, por no formar quejosos. Ya que la demonstración de los hechos es testimonio de mayor autoridad, que cualquiera deposición de testigos, pasemos a ver los frutos de la industria catalana, sacados, no del seno de la tierra, sino del corazón endurecido de las rocas, y veremos que los Catalanes, como decimos por proverbio, son capaces de sacar aceite de los guijarros: en este partido lo vemos efectivo, y además mucho vino que producen las peñas, sin más auxilio que el de algunas espuertas de tierra para llenar aquellos agujeros, que taladran en los peñascos; y de este modo hacen heredades los páramos más adustos, y sacan sus cosechas de la esterilidad misma. (*Correo General de España*, II, Madrid, 1770, p. 49.)

No cabe duda que el mercantilismo, con fomentar exclusivamente la industria, se olvidaba de los intereses de una nación esencialmente agraria. A pesar de ello, la teoría fisiocrática, pese a algunos intentos de importarla, no hacía profunda mella en la mente de los economistas

(2) Uztariz osa abordar el temido problema de los días de fiesta en que se paralizaba toda actividad comercial. Recurre a la opinión de San Crisóstomo, quien decía que los Santos Mártires no quieren ser honrados a costa de los pobres. Uztariz piensa que se puede muy bien dedicar un rato a los santos y luego a las necesidades de la sociedad. Es de notar que un mercantilista francés, el abad Coyer, en su *Développement et défense du systême de lo Noblesse commerçante* (1757, hace el elogio de Uztariz, a quien cita repetidas veces como testigo de sus propias opiniones.

españoles. Aun en 1779 se publicó una refutación del fisiocratismo defendido en Francia por Mirabeau padre, que fue la obra de Nicolás de Arrigiubar *Recreación política, reflexiones sobre el amigo del hombre.* La intervención estatal se corroboraba en todos los terrenos. Incluso se conservaba la Mesta, aunque en forma muy mermada, para el fomento de exportación de lana. A pesar de todos los cambios ocurridos en siete u ocho decenios, en 1780 se tradujo el tratado mercantilista de Melon, *Essai politique sur le commerce,* publicado en 1734, libro que había precedido, por cierto, el español Ustáriz con el suyo. Un personaje tan representativo para el reinado de Carlos III, como lo era Sempre y Guarinos, todavía adoptaba el mercantilismo y el favorecimiento del lujo, íntimamente ligado con aquella teoría.

A pesar de ello la libertad del comercio y la fe en las leyes de un mercado autónomo llegó a hacerse el recurso principal de los gobiernos españoles. Las mismas opiniones fueron defendidas también por Cabarrús. Según él, el empresario, disponiendo de las materias primas, las dividiría entre las mujeres, los niños y los mutilados, a los que se les pagaría después de entregar los tejidos. De ello se producirían artículos que, como las medias, tendrían una salida continua. Aunque ciertos especuladores intentasen establecer una industria textil, los pobres seguramente llegarían a satisfacer su hambre:

> Un almacén de lana, de cáñamo, de lino, de algodón, que reparta entre las mujeres, niñas e impedidos estas materias primeras, recoja y pague el precio de las hilazas que entreguen: tal es una sustancia lo que la sociedad debe proporcionar para socorro de estas necesidades. Quede todo lo demás fiado a la actividad y a las combinaciones del interés particular. Que estas hilazas se compren y se empleen por los vecinos para fabricar medias u otros artefactos; que se venden en los mercados, o en las ferias vecinas, o a las fábricas más cercanas; que algún especulador discurra aprovecharse de esta proporción y establecer telares; todo es indiferente y todo llegará a verificarse, porque éste es el progreso natural de la industria; pero las juntas deben sólo proporcionar materias primeras y mantener los pobres con la primera y más simple de las maniobras. (*Cartas,* Valencia, 1822, p. 62.)

Sin embargo, en las sociedades económicas, a partir de los años 60, iba a prevalecer la preocupación por la agricultura. La sociedad de Segovia bosquejó el esquema de la vida económica respetando la función primordial de la agricultura:

> El Estado es un árbol; sus raíces, la agricultura; su tronco, la población; sus ramas, la industria; y el comercio propiamente dicho y las artes, sus hojas, o más bien es una máquina cuyas partes principales, agricultura, industria, artes y comercio tienen entre sí una relación y dependencia necesaria, si han de producir todo el bien de que son capaces...

Además se consideraba la enseñanza de los niños e incluso de los adultos como base de toda especie de progreso. Se fijaban detalladamente los procedimientos que debían seguir los maestros. Así debía nacer una nueva moral del trabajo, celebrada en versos, detestables por cierto, por las Actas y Memorias de Segovia:

tu protección y auxilio a todas horas,
ni hacer nuevos idilios,
de pomposas falacias,
sino darte rendido muchas gracias.

Por sus exposiciones
de sabia economía,
las artes se promueven y mejoran:
y por tus persuasiones
el ocio se desvía,
los pobres del trabajo se enamoran,
y tu favor imploran,
al ver cuanto te esmeras,
y al país felicitas y prosperas.

De la sutil araña
muestras al fabricante
la industria laboriosa y delicada:
a fin de que la maña
imite de Levante,
y se vea del todo trasladada
en la tela delgada
del paño segoviano,
porque al pérsico exceda y al britano.

Tienen los menestrales
y artistas ingeniosos,
tu protección y auxilio a todas horas,
y con él más filiales
hácense, y provechosos
a la patria; de modo que atesoras
ventajas y mejoras
con tu doctrina sana
la fiel y honrada gente segoviana.

El clima que gozamos,
benigno nos dispensa
las materias y frutos más copiosos:
obligados estamos
a justa recompensa,
so la nota de viles perezosos.
Seamos industriosos,
y si bienes queremos,
las artes y las ciencias cultivemos.

(II, pp. 101 y ss.)

Una economía sólidamente dirigida requería la lucha, sin perdón ni miramiento, con los contrabandistas, pese a las opiniones de muchos españoles, según los cuales los contrabandistas no eran nada criminales, sino unos hombres valientes, expuestos continuamente a los mayores peligros. Sería inevitable también, un cambio en el sistema de las contribuciones, tachadas de excesivas en general. Habría que rebajar, ante todo, las contribuciones vinculadas a la agricultura. Los derechos impuestos a las mercancías debían de graduarse, según se trataba de artículos de primera necesidad o de puro lujo:

> Máxima general: Las contribuciones sobre las cosas deben ser mayores a proporción que son menos necesarias. Todos los géneros de lujo, las libreas, los coches y carrozas, los jardines y demás magnificencia que ha inventado la vanidad de los hombres, pueden recargarse con fuertes derechos sin faltar a la equidad. Al contrario, las contribuciones sobre las tierras, cualquiera que sean, deben ser, en caso de haberlas, muy moderadas, porque recargan y perjudican siempre, directa o indirectamente, las manufacturas propias y la labranza. (I, s. 261.)

Los amigos de la Sociedad económica de Segovia deseaban restablecerse el monopolio de aquella ciudad en la fabricación de sombreros. Todavía en 1500 trabajaban unas 800 sombrererías, en vista de la salida segura no sólo en España y en Portugal, sino también en las colonias americanas. Sin embargo, la decadencia observada a partir de 1600 llegaría a su nivel más bajo, siendo empleados no más de siete maestros y 17 obreros. Al repasar los diplomas de la Sociedad Segoviana, se nota la alternación continua de una investigación, consciente de la situación real y de una visión de un futuro más o menos utópico. Ambos procedimientos, quizá, hacían el efecto de estímulos.

Las actas de la Sociedad ovetense manifiestan su entrega incondicional a la perspectiva utópica:

> ¿Asturias no tiene establecida ya una fábrica de loza muy decente? ¿No tiene principiadas otras? Pues lo que conviene será conservarlas, procurando sus mayores adelantamientos, principalmente cuando, sin que sea necesario valernos de géneros extranjeros, abunda el principado de hermosas margas, gredas y arenas finísimas, con la proporción grande de leña y argoma, necesario fomento para sus hornos. ¿Y por los mismos motivos no podría establecer también otra fábrica de botellas, que le sería muy útil? — ¿Asturias no está poblada de robustísimos montes? ¿No se crían en ellos árboles corpulentísimos para la construcción y otras obras reales? Y si aquéllos se beneficiasen, como lo ejecutan en Vizcaya, ¿cuánta más utilidad producirían con duplicadas ganancias? — ¿Los montes de Asturias no encierran gran copia de animales domésticos y montaraces? ¿Luego cómo no se aprovechan sus pieles, estableciendo tenerías? ¿Cuánto pudiera interesarnos este ramo, cuando de la América

y otras provincias estamos pagando los cueros a precios excesivos? — ¿Asturias no pudiera proporcionarnos copiosas cosechas de miel y cera, si nos aplicásemos debidamente a este comercio? ¿No está poblado el país de verdes, amenas y floridas selvas? ¿Sus campos, sus árboles y arbustos no brotan hermosas, suavísimas y fragantes flores? ¿No destilan sus cortezas transparentes y resinosas gomas? ¿No es éste el alimento más agradable y propio para la manutención de las abejas? ¿Sitios abrigados y cómodos para sus cajas no hallamos tantos, que sería imposible reducirlos a número? ¿Cristalinos arroyos de agua no los tenemos a cada paso que los busquemos? Luego la falta de aplicación es la que nos priva absolutamente de un ramo tan interesante e industrioso. — ¿Asturias no pudiera establecer una fábrica de papel, siéndole tan precisa, como su falta notoria? ¿El Principado no abunda de trapos y estrazas, que malogra lastimosamente? ¿No tiene aparentes sitios con proporcionadas aguas para fundar los molinos? ¿Pues por qué carecemos de este ramo, costeando el papel a precios excesivos? — ¿Asturias no da la ley en tanta abundancia de hermosos árboles, que no tienen ejemplo? ¿Pues cómo no se establece un comercio de ellos, cuando pudiera proporcionarnos los intereses, de que otra ocasión tengo hablado largamente, buscando facultativos prácticos en el arte de la montéa, y pulimento de las piedras? — ¿Los minerales de Asturias y sus inmediaciones, que tengo demostrado en este sitio, con sus correspondientes ensayos, pueden ser más preciosos? ¿No tenemos el rico oro, sacado de las tierras fluviales? ¿Buenos cobres, especiales alchôles, calamina, cobalto, vitriolo, arsénico, alumbre de pluma y cristales de roca? ¿No he manifestado igualmente los hermosos colores finos y ordinarios, extraídos de ellos, y entre ellos el azul de Prusia, de tanto consumo para los Reales Bajeles y otras obras? ¿No sería muy preciso, por lo que interesería la provincia, que se instruyesen algunos jóvenes especulativa y prácticamente en la metalurgia y mineralogía, que tomasen conocimiento de la docimástica y del modo de extraer los minerales de las entrañas de la tierra, beneficiándolos con sus coloridos? ¡Artes importantísimas todas! *(Discursos en la Real Sociedad de Oviedo en los años de 1781 y 1783...*, Madrid, 1785, pp. 84 y ss.)

Se comprende que a las sociedades económicas no les faltaban enemigos ni críticos mal intencionados. A ellos, Cañuelo, en su *Censor*, dedica cuatro verdades, definidas en una así llamada carta de lector, procedimiento corriente del director de la revista, para manifestar sus ideas propias:

Muy señor mío: Acabo de tener la honra de leer un papelucho a cierta sociedad económica, y dejando a un lado la fortuna de la pieza, que no es del caso para mi intento, confieso a Vm. que me ha abochornado sobre manera una opinión, que extendieron varios sujetos de estos que forman empeño en censurar de la parte de afuera todas las operaciones de las sociedades, en lugar de alistarse en ellas como buenos patriotas, para comunicarlos aquellas luces que ellos creen que los faltan. Esta opinión ha adquirido una grande autoridad con el gravísimo fallo, que pronunció un gravísimo personaje de esta ciudad, el cual con gra-

vísimo continente dijo estas gravísimas sentencias: «Estas arengas y estas coplas sólo sirven para perder el tiempo, gastar el dinero en impresiones y ocupar un párrafo en la gaceta: tiempo es ya de que la nación española recupere su gravedad y se deje de frivolidades: el objeto de las sociedades económicas es trabajar, y no charlar.» ¿Qué tal, señor Censor? ¿No hay aquí más errores, que palabras, y errores dignos de que Vm. esgrima contra ellos su más severa censura? ¡Válgame Dios!, y con qué facilidad algunos eructan un apotegma; y cómo a la mayor parte de los hombres detiene, y satisface su imaginación un período cortado con aire de magisterio, y se pagan de sola la autoridad, y a veces de solas las palabras. (V, pp. 410 y ss.)

A pesar de la diligencia de las sociedades económicas, el problema agrario quedaba en pie, haciendo figura de espectro. La estructura del país, esencialmente feudal y respetada por la monarquía como hecho inalterable, excluía una solución radical del problema agrario, solución que no se realizaba en los dos siglos siguientes hasta hoy día.

No faltaban, sin embargo, medidas para la mejora de la situación agraria, aunque insuficientes desde un principio. Prescindiendo del establecimiento de seis mil labradores austríacos y alemanes en Sierra Morena, en 1760 se procuró condescender a los campesinos más pobres mediante el apropiamiento de las tierras y pastos comunes. Tales medidas, empero, tan sólo favorecían a los terratenientes feudales con los que no podían competir los pobres, faltos de capitales.

Fue Cañuelo quien más que nadie comprendió que el reparto de las tierras formaba el eje de todas las preocupaciones económicas. Había defendido, como muchos de sus contemporáneos, la tesis de que el comercio y la riqueza implicaban la abundancia general, con tal que se suprimiesen las trabas y obstáculos del comercio. Cañuelo, en este particular, adoptaba las mismas opiniones que Jovellanos, quien dijo:

Quisiéramos restituir del todo la libertad, que es alma del comercio, la que da a las cosas comerciables aquella estimación que corresponde a su abundancia o escasez y la que fija la justicia natural de los precios con respecto a la estimación de las mismas cosas. Todo esto cesa o se altera con la prohibición; sin embargo, lo creemos preciso cuando el bien general, que es la suprema razón de los gobiernos, indica su necesidad. Pero cuando lo admitimos como un remedio, debemos cuidar que no se convierta en un nuevo mal... (*Informe sobre la extracción de aceites al extranjero*, 177.)

Cañuelo, sin embargo, ve más profundo al constatar que la circulación del comercio se contrarrestaba por la concentración de las propiedades. (Discurso CXII.) En el discurso CXV, el Censor no vacila en establecer la necesidad de una equiparación de todas las propiedades, exigiendo sobre todo la supresión de los mayorazgos. Asegura que el

feudalismo no tenía el más mínimo interés en producir más de lo que el consumo de los señores requería, en permitir a los labradores de sembrar las tierras yermas ni en favorecer la construcción ni de canales ni de fábricas. Al lado de Cañuelo, otros hicieron suyo el mismo punto de vista. Así Campomanes dijo en su *Tratado de la regalía de amortización,* de 1765:

> La felicidad de un Estado consiste en que los particulares no sean muy ricos, porque los demás se reducen a jornaleros suyos, mendigan, no se casan... (José Antonio Maravall: «Cabarrús y las ideas de reforma política y social en el siglo XVII», en la *Revista de Occidente,* XII, 1968, página 300.)

Cabarrús, tocado un tanto por la retórica jacobina, llegó a la visión más radical de la situación española:

> ¿Cuántos pobres tenemos? Se podría responder sin violentar al sentido que casi toda la nación lo es, y sería mucho más fácil enumerar los poquísimos que lo poseen todo, que casi el total de los que nada tienen.

Sin embargo, también Cabarrús consideraba la propiedad privada como el fundamento inalterable de las sociedades. Las posesiones feudales, amenazadas hasta cierto punto por la disolución de los mayorazgos, recibieron un apoyo inesperado por la noción burguesa de la propiedad.

Una vez más fue Cañuelo el que luchaba de la manera más eficaz contra la ciega fe y el valor de las monedas acumuladas, con lo cual por primera vez se hizo brecha en el sistema mercantilista dominante. Comprende que la extracción del oro y de la plata no sirve lo más mínimo a aumentar la riqueza nacional. Con la baja del valor de los metales se alzarían los precios y se perjudicaría el comercio. Aunque no quería negar que la confluencia del oro y de la plata podía ser una ventaja, lo sería tan sólo con tal que se adquiriesen por el trabajo y la industria, y no por la extracción de minas. Unicamente los extranjeros sacarían el provecho de la abundancia de los metales, que les permitiría vender sus mercancías a precios subidos y por lo tanto de apoderarse de todo el oro. La consecuencia de tal conducta económica sería la decadencia de la agricultura y de la industria, seguida por la inevitable despoblación. Sólo la moneda procedente de la exportación de mercancías producidas en España se repartiría entre todos los participantes del proceso económico. Dice:

> Al contrario, el oro y la plata que entre por medio del comercio exterior de las producciones del suelo y de la industria, se reparte entre todos aquellos que contribuyen a la producción. Y como éstos son indis-

pensablemente en gran número, no pueden menos de dividirse en cantidades tan cortas, que sus poseedores se vean en la precisión de darlas para subsistir un nuevo empleo. Se aumentan de este modo las industrias, y con ellas los hombres, porque todo aumento de lucro atrae nuevas gentes al género de trabajo que le produce. Y este acrecentamiento de hombres y de industrias, como se va haciendo lentamente, y en la misma progresión en que se aumenta la masa de los metales, impide que este aumento haga subir de precio las cosas comerciales, y conserva, por tanto, la nación en estado de sostener en su comercio la concurrencia de los extranjeros. (*Discurso LXX*, IV, 1784, p. 45.)

La renuncia al sistema mercantilista coincide con ciertas medidas, tomadas por el gobierno de Carlos III en favor de los labradores. La supresión de los derechos que pesaban sobre la venta del trigo debía de permitir a los campesinos de vender sus productos en los mercados a los precios allí convenidos. Esta medida, parecida a la que tomaron Turgot y sus sucesores, debía defenderse contra las capas de la población no interesadas en la protección de la agricultura. Comparando la sociedad con un árbol, la agricultura debía formar las raíces:

Los espíritus apocados y superficiales sólo ven en esta sabia providencia una declarada protección de los labradores, y aún la miran como adversa y perjudicial al resto de los hombres. ¡Pero fatal ilusión! La agricultura es el tronco fecundo, que vivifica, nutre y sostiene todas las ramas, o clases del Estado. Este grande árbol no puede subsistir, ni florecer, si su tronco no es robusto y sustancioso. A la raíz del árbol deben aplicarse el cultivo y riego. Benefíciese, pues, la agricultura, riéguese con favores y gracias si se quiere que los demás ramos prosperen y florezcan. Pues si la agricultura se desatiende y abandona, si no se la sostiene en su debido vigor, por más que se cuiden y fomenten los restantes ramos, será infalible el que se marchiten y perezcan. (*Memoria político-económica sobre el pan cocido y medios de tenerle en abundancia, de superior calidad y a precio equitativo*, Valladolid, 1789, p. 14.)

Se dice, por otra parte, que todas las demás capas sociales estaban interesadas en la prosperidad de los labradores. Pero ¿quiénes fueron los tales labradores? El memorialista de Valladolid pasa por alto a los campesinos sin tierra, sino que sólo piensa en los bastante acomodados para cubrir los gastos del ganado, de los instrumentos de trabajo y del abono. Sólo ellos podían sacar ganancia de los granos llevados al mercado:

Un labrador pobre y desvalido, aun para sí solo apenas es bastante. Destituido de medios y valor para dar a su terreno un escaso abono y ligera cultura, con dificultad saca de él los precisos y más ordinarios gastos para el sustento de su persona y familia. Los acomodados labradores, capaces de anticipar el crecido coste de ganados, de labor y abono, de granos, utensilios y otras mil cosas, que requiere una perfecta labran-

za, y abocetados asimismo para suplir los muchos gastos, que deben preceder a la cosecha, son los únicos que pueden contribuir a la prosperidad de la nación, emprendiendo grandes y buenos cultivos, y sacando de ellos tan copiosos y exquisitos granos, que, aun después de mantenidas sus familias y otras que emplean en su servicio, les resten venales muchos de selecta calidad (pp. 16 y ss.).

No sólo es difícil, sino casi imposible trazar en línea recta el desarrollo de las teorías economistas del 18. Abundan, sin embargo, las sugestiones que anticipaban en parte ideas plenamente realizadas sólo mucho más tarde.

WERNER KRAUSS
Kanalstrasse, 35
1165 BERLIN - Hessenwinkel (Alemania)

TORRE DE BABEL, OCTAVO IZQUIERDA

POR

ENRIQUE CERDAN TATO

Pues la última vez ya andaba ese tal Ciro en pie de guerra, según hago memoria. Claro que, por aquel entonces, yo vivía tan sólo pendiente del asunto del apartamento, de modo que apenas si prestaba atención ni a las noticias radiadas ni a los periódicos. Por otra parte, ese tal Ciro no parecía tan sanguinario como dicen que es y todos los movimientos de sus gentes de armas se limitaban a pequeñas escaramuzas a lo largo de la frontera. Pero ya te digo que iba de cabeza con lo del apartamento y no me preocupaba ninguna otra cosa que no estuviera más o menos relacionada con él: los muebles, el aire acondicionado, los contadores del agua y de la luz, etcétera, etcétera. Y así fue como nunca se me ocurrió pensar que detrás de todo aquello (incidentes nocturnos, disparos, masacres en las aldeas de junto al río, alzamientos entre las tribus de la montaña y no sé cuántas cosas más) anduviera el petróleo. Bueno, en verdad te confieso que siempre hubiera creído que se trataba de ciertas diferencias religiosas, de no haber mediado míster Woody, que como sabes es profesor de economía en no recuerdo ya qué centros de altos estudios y presidente de varios consejos de administración. Pues bien: míster Woody me abrió los ojos como quien dice. Y sí, poco después llegaron las lanchas rápidas de bandera estadounidense y empezaron a patrullar Eufrates arriba, Eufrates abajo.

Volvía entonces en el viejo Opel porque me era muy necesario reconstruir cuanto sucedió y volví otras muchas veces con el mismo propósito, sin que me fuera posible, en ningún momento, establecer una relación coherente, si no cronológica sí al menos jerárquica, de los acontecimientos que provocaron el caos. Ya sabes a lo que me refiero y aunque nunca pude encontrarte en todos aquellos repetidos viajes, siempre regresaba con la esperanza de encontrar acaso el tenue perfume de tu cuerpo en la gran alfombra de pelo azul donde debíamos hacer el amor cada tarde, en las largas tardes del verano babilónico.

Y de nuevo insisto. Aunque me consta que ya nada voy a conseguir. Lo sé, lo sabemos todos, y sin embargo de nuevo humea el radiador del Opel, por la llanura de Sennaar. También conozco que

habré de detenerme en ese *road-hause* para que el automóvil se enfríe al cobijo del confortable reparo de mimbres, en tanto bebo cerveza y me ciego aún más con *Los Platters,* a 45 revoluciones por minuto, y siento sus voces amables y vacías —¿entiendes?—, terriblemente vacías para siempre y me escuece la ausencia de ese amor que ya deberíamos haber rendido sobre la gran alfombra de pelo rojo de nuestro apartamento. Pero no, no importa nada. Creo que es demasiado tarde. ¿O no?

Otra cosa. Desde esta colina, se me figura increíble el espectáculo de la Torre de Babel erguida hasta mucho más allá de las nubes y chispeante de gigantescos luminosos. Ahí tienes la «coca-cola», el «camel», la «shell» y cientos y cientos de firmas comerciales que burbujean alegre y victoriosamente, por encima del modesto zodíaco de los astrólogos caldeos. Ven, por favor, ven conmigo, ven y hablaremos con los sacerdotes de Belo. ¿Sabes? Conozco al más joven de ellos, se llama Shamassaritsan y aunque los íntimos le digamos Joe, es un tipo curioso, algo defraudado, pero a quien todavía no le gusta el whisky. Ven, te lo ruego. Ven y haremos el amor definitivamente sobre la gran alfombra de pelo amarillo, mientras Shamassaritsan o Joe, mi buen amigo, jura que los fulgores de la «coca-cola» ya ni siquiera le permiten observar a la hermosa Venus.

Enciendo el motor y reanudo el viaje. En cualquier caso, el tratado de mutua defensa ha supuesto, para este bello país, una prosperidad muy considerable. De inmediato, los maestros de obras iniciaron la construcción de esta única torre —*building,* le dicen algunos— capaz de albergar no sé cuantos miles de turistas, ya ves. Y a su amparo, florecen industrias, clubs, snacks, destilerías y toda suerte de especulaciones. Es, querida, un amplio horizonte de oportunidades que ni aun la fiereza de ese tal Ciro podrá disminuir, mal que le pese.

Regreso ahora, regresaré quizá mañana u otro día cualquiera, porque regresaré siempre, como siempre he regresado, a fin de cuentas, para buscarte —y buscarme—, para consumir aquí y consumirnos totalmente sobre la gran alfombra de pelo verde, en tanto nos amamos y mi buen amigo Shamassaritsan *(a) Joe* se lamenta —y con él, sus compañeros y el cuerpo de astrólogos— por el apremiante y sacrílego desahucio. Verás: en los áticos de la torre —o *building,* como ya le llaman hasta los funcionarios—, donde se encuentran el templo de Belo y las enigmáticas tablas de las constelaciones, se va a instalar —según rumores oficiosos— una estación de seguimiento de satélites artificiales. En fin, es cosa de los tiempos que corren y por eso los venerables sacerdotes se alteran y solivientan, perdido ya el prestigio de su horóscopo y consecuentemente una buena parte de la habitual parroquia.

De pronto, se me ocurre que falta la lluvia. Quiero decir que llovía

por entonces. Sí, ahora lo recuerdo muy bien. Llovía. Era apenas un agua ingrávida, suelta, caliente. Y recuerdo también que hasta el mismo llano entró, casi de súbito, en ebullición y supe, algo más tarde, que había muerto la reina Nitocris, descendiente por vía materna de Nemrod, fundador de la dinastía y etcétera. Había muerto, mientras hervía la llanura, como voy diciendo, y yo te buscaba entre el pelo anaranjado —buscaba tan sólo tu perfume— de la gran alfombra, había muerto, repito, de muerte emocional en un concierto de música *pop* que se estaba celebrando en New Washington, antigua Nínive, Estado de Asiria y reciente estrella para el gallardete del dólar. Bueno, tal fue lo que escribió un afamado columnista de ecos mundanos, en tanto llovía y yo iba con el viejo Opel y echando humo a todo trapo, por las llanuras de Sennaar. Pero llovía, te digo, y sin embargo ahora mismo ese sol agónico y que se resiste a un inevitable sopor cataléptico, se derrama sobre el capot del automóvil, sobre sus cristales, se refleja y se refracta y me impide alcanzar el espejismo de tu imagen, allá lejos, en los cañaverales de junto al río. Ven. Te ruego que vengas. Te necesito más que nunca ahora que ha muerto el cadáver de Nitocris, después de aplicarle no sé cuántos decibelios de napalm. Ven y hagamos ya de una vez para siempre el amor sobre la gran alfombra de pelo verde de nuestro apartamento.

En el octavo derecha vive una familia de lapones. Son amables y tímidos. Con frecuencia, les presto una jícara de aceite o una cabeza de ajos. La verdad es que nunca logro comprender qué pretenden, pero les dejo esas cosas y algunas otras tan inofensivas y necesarias y se marchan sonriendo y haciendo toda clase de reverencias. Pero ya no sé qué hacer. Ni siquiera me divierte el lenguaje cuneiforme entreverado de anglosajón de las quinielas, de los décimos (olvidé el sistema binario) de la lotería, del barro aceitunado y casi siempre hediondo. Que gane ese tal rey Ciro o los once —y me excedo— de los del trust del petróleo, se me importa muy poco, muy poco, muy poco. Al cabo pienso —y me lo digo cada noche, cuando cierro los ojos y cuando los abro, si es que los he abierto alguna vez, cada madrugada (ay, querida amiga, el pertinaz insomnio o el entrañable dolor de muelas) o de mañana, con el sol furiosamente encolerizado— pienso, pues, al cabo, digo y repito, que habré de morir como los vetustos caldeos de los manuales de historia elemental que lucían barbas rizadas y mitras y todas esas otras cosas tan de lámina de santos, digo de nuevo y lo repito para que conste, que habré de morir sobre poco más o menos como murieron ellos, es decir: bien abrazado a la máquina eléctrica de afeitar o al televisor o quizá a la lavadora automática, porque uno, en el fondo, no es tan descreído como se figuraban y siquiera sea en

horas ya de menguada cordura, uno tiene muy pocos escrúpulos en admitir los poderes que se nos llegan por los aires (F-111, por ejemplo, o ves tú a saber), desde más allá de los mares.

Pero te prometo que mañana mismo emprenderé el regreso. Lloverá mañana, sin duda, y todo será mucho más fácil. Y, por supuesto, humeará el Opel y yo iré—como voy ahora, como he ido siempre—con la esperanza de encontrar la huella de tu cuerpo, su tenue aroma tan sólo, sobre la gran alfombra de pelo malva.

Por otra parte, te aseguro que el joven matrimonio del séptimo izquierda resulta encantador. Apenas si hablamos, porque habitualmente beben mucho, luego se les traba la lengua y no hay manera de entenderlos. Además son zulúes, aunque es un detalle que no cuenta demasiado, ¿no te parece? Mira, en tanto conservemos la sonrisa y unas cuantas botellas de ron, todo irá bien, ya lo verás. Y eso me pasa con Shamassaritsan, vulgarmente conocido por el apodo de *Joe* (más rentable), que se civiliza a marchas forzadas y hasta articula palabras coherentes (la necesidad, en fin) y ya dice «coca-cola», como quien lanza a los vientos una maldición.

No obstante, tranquilízate y ven, ven si todavía puedes reconocer mi voz. Ven ahora que se inicia la temporada veraniega y llegan los turistas, con *shorts* y la cámara fotográfica a la bandolera y desentrañan, entre gin y gin y alguna que otra competición deportiva, las ruinas de una torre remota—donde, me parece recordar, que tuvimos un apartamento—, de una ciudad remota, de unas gentes remotas (quizá nuestros hijos o nosotros mismos), mientras ese tal rey Ciro cabalga, por la otra orilla del Eufrates, con toda su comparsa de pistoleros poco competitivos, por cierto; así es que nada tienes que temer, porque acaso asesinan por un puñado de trigo, fíjate. Ven, te digo, si aún sabes mis palabras, si aún no es demasiado tarde, según creo.

Ayer, no más, emprendí el regreso (o era ya mañana, no estoy muy seguro). Pero no llovía como entonces, si es que entonces llovió realmente, y los cielos llameaban por las esquinas, entre un leve clamor de invocaciones, y la tierra misma se derramaba (o se derramará) en alacranes y en víboras con activa ponzoña termonuclear, y Shamassaritsan que no acepta gentilicios envueltos en goma de clorofila—y con el buen Shamassaritsan, sus correligionarios y todo el rol de astrólogos—, me confirmó la presencia de ciertos extraños cuerpos siderales en peligrosa conjunción, aunque el radar de los aliados nada detectara. Claro que por aquel tiempo, apenas si lográbamos enterarnos de lo que decía la radio o la prensa y las comunicaciones se hacían, hora tras hora, mucho más ineficaces. De forma que había que bañarse en las playas de moda y aparentar absoluta normalidad casi a punta de bayoneta.

Pero lo cierto es que hemos perdido la sonrisa y ya no quedan botellas de ron para mis amigos zulúes y los confiados lapones aúllan. en tanto se cuecen, y brinca en sus ojos toda una hermosa teoría de glaciares y de renos galopando a través de la aurora boreal. Es el caos, lo sabes, aunque ya nada te diga mi voz.

Y he aquí que, ya de regreso, miro la alfombra (la he de mirar, en cuanto llegue, la miraré mañana, tal vez), a la gran alfombra de pelo fucsia, me refiero, y te busco y me busco y siento que nunca volveremos a encontrarnos, y es entonces (así sucederá, en cualquier caso) cuando escucho el tremendo fragor de los ejércitos de ese tal rey Ciro que cruza el Eufrates con las lanchas rápidas hasta las rodillas y de los gansters alados —consejeros de otros futuros polígonos, verbigracia de pentágonos, por eufemismo titulados— que conocen de memoria la artesanía del átomo. Y todo se agita y se derrumba finalmente, entre gritos que nada dicen, extraños unos a otros, confundidos, y me echo de bruces sobre la gran alfombra verde, turquesa, ámbar, carmesí, pero tú no estás y aunque estuvieras ya no podría reconocerte, y a poco va a suceder todo esto, y la torre concluirá por precipitarse sobre nuestras cabezas hasta cierto punto culpables.

Enrique Cerdán Tato
Apartamentos Niza, bloque E, 2.º D
San Juan (Alicante)

UNA CONFIDENCIA Y UNA INCISION

POR

ALBERTO PORLAN

A mis amigos dorados.

UNA CONFIDENCIA

I

Lejano cuerpo de mí mismo cosa florida
y liviana como la espuma de mar
tierno objeto coloreado por manos ondulantes
hilo tenso entre acantilados
vuelvo a ti
sonriendo meditando que
sobre una montaña o bajo el mar
flecha sin punta tallo sin hojas has volado y volarás
has amado y amarás
has nacido y morirás

cría de cetáceos
insecto portentoso que refracta en su iris mediodías
copla de caminos
juego de niños
corta palabra
cuerpo mío

vuelvo a ti
acunado en un lecho vastísimo urdido por arenas y por hombres
mecido bajo lunas puntiagudas como cuchillos de la historia
pequeño ladrillo cocido y resquebrajado
untado del fluir de los relojes
abrazado por vientos colosales derribado por torpes alientos
caído roto remendado
repleto de sustancias viscosas
húmedo producto

vuelvo a ti
entre la mansa lejanía la clara lejanía del futuro
entre tocones de invierno barros de otoño
brisas de verano

abrazaste
querías compensar antiguos platillos cárdenos
arrancar paciente malas hierbas de huertas recoletas

has caminado mojando tus labios bajo soles resecos
que engendraron tupidos espesos mares de antepasados tenaces

una sensación en el tiempo
una larga piel replegada y colmada de tensiones

algo que nunca ha sabido

fósil

cadáver en medio del desierto
con quien juegan colores turbando su circunstancia

azules te recorren las piernas
arrítmicos confusos vagabundos

rojos intensos te desfiguran los dedos engarfiados
en la helada sombra de arenas sucesivas y profundas

un enjambre de espíritus redondos como pequeñas monedas
saltan sobre tu rostro ladeado para siempre

el mediodía te hace crepitar
la noche te congela

como el escorzo de una gaviota
como el motivo de un árbol

un pez sobre la playa tumbado para el tiempo
sobre el pecho de un amarillo dios horizontal

un grano de trigo para futuras religiones
un mojón que señala el origen del camino

o el vuelo imaginario de un niño muy cruel

☆

Has acariciado piernas altísimas surgidas de la sombra
entre temblores sinuosos que alteraban esta espina dorsal
doblegada doblegada por pupitres memorables

en un circo silencioso jugando con relojes esféricos
has clamado piedad

pero no hubo piedad y la carpa se tornó de cemento
como al retirar la mano de un líquido muy denso

en ti quedan palabras como lentos martirios
como flores pálidas crecidas en callados pasillos
o como bofetadas a un cadáver reciente

imágenes torcidas quebradas mujeres de quien el tiempo
desterró todo encanto
reconoces en sombras como perfiles de inmortales
prostitutas

es que caminas por parques
bruma levantando y contando los pasos
es que aún obedeces reflejos de homínidos feroces
invocando dioses rojos en torno a sus hogueras
entonces tus venas escapan marcando menudas veredas
y se elevan al cielo cantando como una escolanía
es que las manos te son trozos de madera

trozos de madera barnizados al roce de hombros de mujer
al roce de pubis dulcísimos que acercan días de fiesta
sonriendo zurciendo frente a una chimenea

al roce de manos que conservan antiguo calor de pucheros

☆

Atravesaste paisajes pelados
con hombres por encima y hombres por debajo
todo tenazmente pues era la vida una vez admirado el
horizonte y descorridos los cerrojos como todo
adolescente solidario

trenzaste cabello de hembra
presintiendo alguna variedad de lo frío

y como un sacerdote elevaste los brazos al cielo
y como un sacerdote te sentaste a esperar el milagro
hasta que hubo oscurecido.

II

Mas yo he sido inocente cuando no comprendía
tanto como un niño desnudo que duerme o que solloza
el humo que fluye o el reloj de cuco
por completo implicado
por completo inocente
inocente como la bravura del mar

como la bravura del mar.

Labradas piedras coloniales me han visto sonreír
tras abanicos varillados en nácar luminoso
como es luminosa la frente del constructor de caminos
bajo el sol de los trópicos

eso fui cuando fui todo cuando giraba giraba poseyendo
poseyendo abrazado al deseo de ser poseído

he presenciado la despedida solar los trágicos ocasos
y en los pantanos me han besado docenas de negros reptiles
pues queriendo ser arma o plato de comida
no he sido nunca más que yugo imponderable.

III

Y trémulo
familiar como un perro querido
impaciente y futuro
cuando ya seas mío
cuando te estires en el hueco de este cráneo caliente
precisamente entonces deberé recordarte

que una vez di la vuelta que una vez fui cobarde
que en un lugar pequeño de pura cal sensible
quedaste tras de mí cuidando la renuncia
decidiendo olvidar para siempre y morir.

Pero nada es tan fácil.
Encontraré la llave y volveré hasta la puerta
para comprobar que allí continúa tu cadáver.
Entonces comprenderé que toda fuga carece de sentido
pero ya no servirá de nada esa certeza.

Perderé en ese instante la mitad de las palabras que me
queden
miraré transtornado lo que un día fue alguien
que se llamaba yo
y allí quedaré atónito abrazado a mis restos minerales.

UNA INCISION

Lo sabías o hubieras sabido o debías saber
hubieras debido saberlo oh sí tú lo sabías
lo sabías bien puesto que entonces te sentías
capaz de comenzar a enseñármelo
o quizá sólo lo creyeras posible pero convengamos
en que tal cosa equivale para ti
a una aproximada certeza
desde luego tú lo sabías

y no era solamente la paz de tus manos
ni tus ojos
ni siquiera esa capacidad de estrecharme temblando
es que
comprende
también hay muchas cosas más allá de tus manos
y hay cosas que tus ojos nunca podrán ver
a pesar de todo
y aquello también era
y tú lo sabes
lo sabías

tenías que saberlo
cúpulas tiene la noche
en cuyos espejos
nos hemos reflejado ardua arduamente
y aquel árbol cimbreante también
coloreado
pero blanco y negro
una gama extensible de tonalidades ofrecía
recuerda

yo recuerdo

y tu cara contraída
tu cara de innumerables visajes bajo mi pecho
a la búsqueda de un placer casi doloroso
tu cara en movimiento
oh sí recuerdo
y eso tú lo sabes
lo sabías
hubieras debido o debías o hubieras tenido que deber
saberlo
porque era obligatorio saber
saber era preciso
o no sí sí pues claro
que lo sabías
tigre garza gaviota
serpiente de cascabel

y lo hiciste

sí aquel árbol movible tierno
proyectado sobre nosotros y
sobre la habitación y
sobre las sombras y
las luces de la habitación
aquel árbol recuerda hacía frío
la luz era alguna cosa como reptante
pero yo veía tu cara y el árbol proyectaba siempre su sombra
que nos veía a los dos
ternura
claro recuerda

era puramente ternura era una gran dosis de ternura
abrazos
y tu voz repitiendo mi nombre en escalas tenues
tu cara
tu cara viva

pero lo hiciste

y hacía frío
el tocadiscos estorbaba en el suelo al lado del colchón
y toda la casa silenciosa oscura para siempre
eterna la casa silente vieja mollar nueva
la casa tuya toda llena y vacía
toda perdida caricia tras caricia
como una estrofa de algún poeta de siglos pasados
como un oscuro corazón palpitante y sin embargo
acorazado
tu casa como una deserción como un limbo
como algo acariciable tu casa
y tu cuerpo

claro tu cuerpo recuerda
yo recuerdo

tú

y bien escúchame
sin duda hubiera podido ser algo
hubiera sido alguna cosa
algo grande como un cetáceo
ligero como un sorbo de agua

pero las cabezas cortadas
cortadas están
y una cabeza cortada rueda y ya no se vuelve jamás
a encontrar

ah pero los cuerpos descabezados
endurécense a toda prisa y se hace necesario entonces
manipular con ellos torciéndolos y retorciéndolos
en todas direcciones hasta que su flexibilidad
se perpetúa tuerce tuerce retuerce boquiabierto

meditabundo estólido paralizado tuerce ese cuerpo o esos
restos hasta que sus fibras se sublimen
tuércelo compadre amigo hermano
hijo mío hijo mío
hijo mío

si hubiera sido alguna cosa habría sido grande y ligera
dolorosa por qué dolorosa no masticable sería una gran
cosa masticable y plástica amorfa inasible
cosa
por qué cosa
no sería una cosa desde luego en puridad sería
solamente algo horizontalizante y excavatorio
no una cosa sería mucho pedir seguramente que fuera cosa
cosa es capacidad de comprensión
ah no desde luego no sería una cosa

concretamente una pirámide que no ocupara ningún lugar en
el espacio adimensional factible
desde luego factible uno de los muchos indivisibles y
concretos que permanecen en el tiempo paralelo y sin embargo
divergente
paralelo o divergente señor profesor
no me importan las calificaciones de esta quincena no me
atrae en suma la geografía vivan las pirámides
cúbicas

sí eso es
si fuera sería factible posibilidades hermanita
vamos a jugar al surco de rolando cariño
vámonos de juerga a la circunvolución setenta y uno cielo
y sin embargo
no obstante
a pesar de todo
me arañas la espalda cuando hacemos el amor

factible diverso redondeado algo
que podría girar si fuera factible
claro una cabeza cercenada afeitada equilibrada compensada
sentada sienta la cabeza encima del tajo
de qué manera si no iban los verdugos a ganar el pan de
nuestros hijos también son
somos fuimos humanos

siéntala porque es factible sentarla es lo
mismo también es factible que te la cercenen y entonces roda
ría grande y ligera como un cetáceo o como un río
caudaloso muy caudaloso
pero rodaría

no
sólo rodaría en el supuesto de que fuera alguna
cosa
denegada la suposición eso es
rodaría solamente en el supuesto de que pudiera rodar de
que su rodadura fuera factible de que esa factibilidad
fuera factible según habíamos supuesto previamente entonces
podría rodar rodaría
igual que una cabeza cercenada que una cosa redondeada
esférica

no es una cosa he dicho que no es una cosa
no he dicho nada apuesto a que no he dicho nada todavía
sólo sé que sería algo solamente si fuera comprobadamente
factible

y qué cachondeo si fuera factible
nos hubiéramos ido entonces nos habríamos ido es decir
nos fuéramos o nos iríamos claro que sí
nos iremos a cenar al restaurán chino y pediríamos de postre
hermosa copa de helado con nueces en miel eso es nueces
a tutiplén
nueces si fuera factible

es inútil divagar comprende las cosas son
o no son
te lo enseñaron repetida concienzuda
machaconamente o son o no
o es que te figuras que porque te hayan salidos unos cuantos
pelitos desde entonces tienes la posibilidad
de decir que eso es mentira no la tienes guapito
careces de ella
tienes que aclararte es o no es o bien sería o no
sería y como leches voy yo a saber si es posible que
sea o no si existe alguna posibilidad de que por cualquier
causa no bien o bien no perfectamente determinada acaezca

aquello de lo que habíamos pensado creído sospechado
que pudiera subsistir cierta determinada posibilidad
o aleatoria discutible factibilidad al menos jonás ése
sí pero también eh que bien se piensa en
el vientre de los cetáceos

no

o bien quizá quizá posible quizá
factible quizá
diverso redondeado
quizá giratorio divergente rodante indivisible
piramidal o aleatorio
quizá grande y ligero como un cetáceo
como un río caudaloso
muy caudaloso.

ALBERTO PORLAN
Costa Rica, 28
MADRID

JUAN RULFO

POR

EMILIO MIRO

En ese magno acontecimiento literario que representa la actual novela hispanoamericana, en la que los nombres de Julio Cortázar y Gabriel García Márquez, Juan Carlos Onetti y Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa y Ernesto Sábato, entre otros, cuentan hoy entre los más leídos y comentados, y no sólo en el mundo hispánico, y cuyos libros son piezas cimeras de la narrativa y de la lengua castellanas de estos años, dos mejicanos ocupan puestos indiscutibles: Carlos Fuentes y Juan Rulfo. Los propios narradores están volviendo críticamente su mirada sobre este fenómeno estético y social, del que ellos son protagonistas, y dejando importantes —aunque, a veces, discutibles— testimonios sobre su significación, como el reciente libro de Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana,* coincidente con Vargas Llosa en su declaración de primacía y predominio de esa novelística —y no sólo literario, sino también histórico— sobre las restantes. Afirmación algo exagerada si recordamos algunos nombres europeos y norteamericanos actuales. Pero, indudablemente, un bloque, expresado en una sola lengua, con las lógicas diferencias de personalidad y nacionalidad, y, en contrapartida, su casi común, aunque diverso, barroquismo, las similitudes de sus posiciones ideológicas, la libertad de su aventura estética, la extraordinaria potenciación de su lenguaje, la ruptura liberadora que supone su acto creador, es difícil que encuentre equivalentes en cualquier parte. Ellos son la consecuencia de un continente en marcha, en busca de su auténtica personalidad, de espaldas ya al mimetismo y que asimila y funde sabiamente toda la herencia secular europea con toda la renovación de sus propios antepasados americanos, desde los artífices de la palabra modernista hasta todos los narradores enfrentados con la realidad americana, con la tierra, con el indio, con la revolución. Con esa vasta y multiforme realidad, tan diferente a los esquemas —tierra, hombre, sociedad— europeos, tan distinta, y hasta opuesta, a los patrones anglosajones del norte, aunque éstos, por su irradiación económica y política, se hayan superpuesto muchas, repetidas veces.

El escritor americano, el auténtico artista, es, como en muchos otros lugares, un ser desgarrado entre el amor y el desdén, el arraigo o el exilio. No es secundario ni casual que varios de ellos vivan fuera de

sus países, escriban lejos de sus paisajes y sus hombres —aunque estén empapados de ellos y a ellos vuelvan, en la lejanía, constantemente, como Vargas Llosa, residente en Europa, hace ya tiempo, pero fiel al Perú desde su primera hasta su última y muy reciente novela, *Conversación en la catedral.* Otros serán, en buena parte, «exiliados de dentro», desterrados en sus galerías profundas, en sus íntimas obsesiones, en choque, a veces, con un contexto hostil, o, al menos, indiferente. Juan Rulfo decía en el Encuentro de Escritores en Santiago de Chile, celebrado el pasado verano, que «el escritor en Iberoamérica no puede ser dirigente de nada», con dureza acusaba «que el escritor hispanoamericano es un cobarde, un hombre dual, y ello se debe a que en nuestros países es muy difícil decir la verdad. Por muy honesto que sea el escritor no se atreve a decir la verdad, y entonces los críticos lo toman como que el escritor no ha querido comprometerse». Palabras que pueden o no aceptarse, que pueden enfrentarse con escritores y obras concretos, pero que son amarga confesión, tal vez autojustificación —en este caso concreto de Rulfo— como veremos más adelante de un prolongado silencio, de una obra iniciada fulgurantemente y después —hasta el momento presente— misteriosamente truncada.

Diez años antes, en unas declaraciones hechas en París en enero de 1959 al hispanista francés Claude Couffon, Octavio Paz, el gran poeta, ensayista y crítico mejicano, afirmaba:

> Lo que me parece interesante en la nueva generación es su anticonformismo. Hace sólo unos pocos años, la literatura estaba envenenada por dos tendencias: el nacionalismo y la sumisión a tal o cual partido. Los jóvenes, después de largas polémicas, han acabado con una y otra... Nuestra literatura moderna es una literatura crítica. Reclama el derecho de decir no y el derecho de ser heterodoxa, a riesgo de quedarse en minoría, si es necesario.

Diez años después, las palabras de Rulfo son —referidas, al menos, a Méjico o a sí mismo— parecen ser, una pesimista conclusión de las de Paz.

La novela mejicana

Desde 1943 a 1947 Mariano Azuela —el novelista de la revolución, el autor de *Los de abajo*— desarrolló en el Colegio Nacional de Méjico un ciclo sobre «Cien años de novela mejicana», arrancando, naturalmente, de José Joaquín Fernández de Lizardi que «representa los últimos años de la colonia y el advenimiento del Méjico independiente».

Recorre Azuela después las obras de Rafael Delgado y José Tomás de Cuéllar, novelistas de la burguesía y para ella, y junto a ellos otros nombres, como Heriberto Frías, Luis G. Inclán, Emilio Rabasa, que presenta, en su novela *La bola,*

> ... el caciquismo topo y voraz, el militarismo insolente, la burocracia corrompida y el imperio de la fuerza y del dinero dominando en todas las actividades del país en forma brutal (AZUELA).

La Revolución, hecho decisivo, trascendental para el Méjico moderno, es inseparable también de la evolución literaria, del camino de la novela en su búsqueda de un Méjico real y profundo. Octavio Paz ha escrito en su espléndido, importante e iluminador libro *El laberinto de la soledad:*

> La Revolución Mejicana es un hecho que irrumpe en nuestra historia como una verdadera revelación de nuestro ser.

Ya Jesús Silva Herzog, en *Meditaciones sobre Méjico* (Méjico, 1946), escribiendo sobre la originalidad de la revolución mejicana, su anterioridad y diferencia de la rusa, escribía:

> ... nuestro movimiento social nació del propio suelo, del corazón sangrante del pueblo, y se hizo drama doloroso y a la vez creador.

Esta revolución, que puso fin a la dictadura de Porfirio Díaz, a la llamada «paz porfiriana», que duraba desde 1876 hasta 1910. Esta última fecha supone el comienzo del Méjico moderno. Esta etapa revolucionaria que se extiende hasta 1920, que buscaba el auténtico ser de Méjico con Emiliano Zapata, que se levantaba contra el liberalismo y el conservadurismo en una auténtica liberación popular, se frustró en gran parte por carecer de un auténtico pensamiento, de una sólida base intelectual. Dividida, primero, y después, oficializada, burocratizada, con mucho de «culto a la personalidad». Azuela nos lo dice claramente:

> ... «¡La Revolución es Francisco Villa!», dijeron unos. «¡La Revolución es Venustiano Carranza!», dijeron otros. Y la Revolución se dividió en dos facciones y la sangre generosa del pueblo se derramó a torrentes...

Octavio Paz, por su parte, escribe lúcidamente:

> El zapatismo y el villismo —las dos facciones gemelas, la cara sur y la cara norte— eran explosiones populares con escaso poder para integrar sus verdades, más sentidas que pensadas, en un plan orgánico.

Eran un punto de partida, un signo oscuro y balbuceante de la voluntad revolucionaria. La facción triunfante —el carrancismo— tendía, por una parte, a superar las limitaciones de sus dos enemigos; por la otra, a negar la espontaneidad popular, única fuente de salud revolucionaria, restaurando el cesarismo.

La revolución produjo novelistas-cronistas, testigos de aquellos años apasionados, agitados y patéticos, confusos y esperanzados. Mucho se ha escrito sobre el tema: indispensables son los ensayos del norteamericano Ernest Moore, el chileno Juan Uribe-Echeverría y el mejicano José Luis Martínez. Mariano Azuela, médico provinciano, nacido en 1873 y muerto en 1952, es el más representativo cultivador de esta novela: *Los de abajo*. Está escrita en 1916 y publicada en 1917 y 1920, y muestra la ninguna fe de Azuela en la revolución, que él ve como un fraude. Nada más lejos, por tanto, de una novela revolucionaria. Todo lo contrario, en cambio, expresa Martín Luis Guzmán, nacido en 1887, encarcelado por Carranza por sus servicios a Villa, residente en España de 1916 a 1917 y de 1924 a 1936. Y en Madrid se publicó en 1928 su más importante y difundida novela, *El águila y la serpiente*. Junto a Azuela y Guzmán, Rafael Muñoz, Gregorio López y Fuentes, José Rubén Romero, y otros, completan el panorama de esos años y esos acontecimientos, vistos dramática y trágicamente, pero también irónica y sarcásticamente.

Uno de los más importantes narradores mejicanos —un niño al iniciarse la revolución— es Agustín Yáñez, nacido en 1904 en Guadalajara, en el estado de Jalisco, donde también nacerá catorce años después Juan Rulfo. Autor de *La creación* y *La tierra pródiga,* Yáñez es, sobre todo, el novelista de *Al filo del agua,* aparecida en 1947. Emmanuel Carballo en el prólogo a la edición cubana de la novela (La Habana, Casa de las Américas, 1967) afirma que «*Al filo del agua* y 1947 marcan el principio de la nueva corriente en la prosa mejicana», añadiendo que con «el correr de los años ha llegado a convertirse en una de las obras clásicas de nuestro siglo XX». Lo hondamente mejicano, la inminencia de la revolución de 1910, el cerrado, mortecino ambiente de un pueblo del sur, son ofrecidos a través de unas técnicas narrativas que hablan del conocimiento y asimilación de la mejor novelística europea y norteamericana.

Más jóvenes, José Revueltas, nacido en 1914, y Juan José Arreola, nacido el mismo año que Rulfo, en 1918; los dos, junto a Rulfo, maestros del cuento mejicano moderno. Revueltas, fundiendo el marxismo con Faulkner, separándose del realismo socialista, en *Los muros de agua* y *El luto humano*, publicada en 1943. Arreola, también de Jalisco (nacido en Ciudad Guzmán), tendiendo a la fantasía, tachado de

extranjerizante y de formalista, publica *Varia invención* en 1949 y *Confabulario* en 1952, un año antes de *El llano en llamas*, de Rulfo. Emmanuel Carballo, en su voluminosa obra *El cuento mejicano del siglo XX*, dice que «la década de los cincuenta está presidida, en el terreno del cuento, por Arreola y Rulfo. Aquél representaba la literatura fantástica; Rulfo, la tendencia realista» (esto último sólo en parte, pues Rulfo es, como veremos, mucho más que un realista). Y ambos se iniciaron en la revista jaliscience *Pan* (1945-46).

Rigurosamente contemporáneos son Octavio Paz (nacido en 1914) y Ali Chumacero (en 1918), fundamentalmente poetas, aunque en Paz su obra de ensayista y crítico, de lúcida conciencia de Méjico y buceador en su ser, sea igualmente admirable. Más jóvenes son Rosario Castellanos, de 1925, poetisa y novelista; Luis Spota, también de 1925; Sergio Fernández y Sergio Galindo, ambos nacidos en 1926; Luisa Josefina Hernández, de 1928; Vicente Leñero, uno de los más jóvenes, de 1933, bien conocido entre los lectores españoles por su novela *Los albañiles*, aparecida y premiada en 1963 en España. Y, muy especialmente, el espléndido Carlos Fuentes, nacido en 1928, dado a conocer en 1954 con un pequeño libro de cuentos, *Los días enmascarados*, gran maestro de la novela actual, desde *La región más transparente*, aparecida en 1958, hasta *Cambio de piel*, de 1967.

Entre estos nombres, con una de las obras más breves hasta ahora, se levanta Juan Rulfo como uno de los narradores mejor dotados, de los escritores más significativos aparecidos en la década del cincuenta. Con sus dos únicos volúmenes, *El llano en llamas*, libro de cuentos, y la novela *Pedro Páramo*, culminación de su arte de escritor, su obra es estudiada y comentada, se le coloca a la cabeza, con Fuentes, de la narrativa mejicana de hoy y de toda la hispanoamericana, con los novelistas citados al principio de esta conferencia, todos ya dueños de una obra más amplia, mucho más amplia como en los casos de Onetti y Cortázar. Fuentes y Rulfo son los dos únicos mejicanos que figuran en el valiosísimo y revelador *Los nuestros*, de Luis Harss, que sólo estudia a diez narradores: dos argentinos, un uruguayo, un colombiano, un peruano, un guatemalteco, un cubano, un brasileño y los dos mejicanos.

Juan Rulfo nació en Sayula, Jalisco, el 16 de mayo de 1918. Hijo de Juan Nepomuceno Pérez Rulfo y de María Vizcaíno Arias, su verdadero nombre es, por tanto, Juan Pérez Vizcaíno. A los tres días de su nacimiento lo llevan a San Gabriel, a una finca de sus abuelos llamada Apulco, donde pasa sus primeros ocho años. Aprendió a leer con las monjas Josefinas francesas. En 1925 su padre es asesinado («muerto —nos dice Angel Flores en su *Historia y antología del cuento*

y la novela en Hispanoamérica, Nueva York, 1959—por la bala traicionera de un peón iracundo»), y un año después mandan a Guadalajara al niño de ocho años. En la capital estudia en diversas escuelas. Su madre muere cuando tiene nueve años, y su abuela materna quiere dedicarle al sacerdocio. No lo consiguió. Después de tres años de secundaria en Guadalajara, al producirse la huelga universitaria de 1933, deja los estudios. En 1935 llega a Méjico y comienza a trabajar en la Oficina de Migración, en donde estará unos diez años. Otros puestos burocráticos —en Ventas y Publicidad, en televisión y en el Instituto Indigenista— ocupará después. Se había hecho contador. En 1948 se casó y ha tenido varios hijos.

El año de su nacimiento, 1918, un año después de la Constitución de 1917, las divisiones y luchas civiles continuaban en Méjico. Zapata calificaba a Carranza de «anticuado» y a su régimen de reconstructor del latifundismo. Villa aumentaba en el norte su acción guerrillera. En ese mismo año se firmaba el armisticio tras la primera guerra mundial y el gobierno de Lenin se establecía en Moscú. En la literatura hispanoamericana aparecían *Los heraldos negros,* de César Vallejo; *Poemas árticos y ecuatorial,* de Vicente Huidobro; *El dulce daño,* de Alfonsina Storni; *Oro y piedra,* de Ezequiel Martínez Estrada; *Cuentos de la selva,* de Horacio Quiroga. En las letras mejicanas, José Vasconcelos publicaba *El monismo estético;* Amado Nervo, *Plenitud;* Enrique González Martínez, *Parábolas y otros poemas,* y Jaime Torres Bodet entraba en la literatura (había nacido en 1902) con el libro de poemas *Fervor,* prologado precisamente por González Martínez.

En 1942 publicó Rulfo su primer cuento: *La vida no es muy seria en sus cosas,* aparecido en la revista *América Tribuna de la Democracia.* Había escrito mucho, pero no tenía prisa en publicar. El ha reconocido la dedicación, entre otras lecturas, a los autores rusos (Andreiev y Korolenko, sobre todo) y escandinavos (Knut Hamsun, Björnson, etc.). En la anteriormente citada revista de Jalisco, *Pan,* aparecerá el famoso cuento *Nos han dado la tierra,* que será después incluido en *El llano en llamas* como el segundo cuento del volumen. Así, poco a poco, se va tímidamente revelando en estos años. Entre 1952 y 1953 seleccionará y retocará algunos cuentos, hasta un total de quince, para formar ese primer libro suyo, que provocará inmediatamente críticas y comentarios entusiastas y una gran atención por su futura obra. De 1953 a 1954 una beca Rockefeller le permite dedicarse a la redacción de su novela *Pedro Páramo,* cuya primera edición —muchas, como de *El llano en llamas,* vendrán después— es de 1955. Rulfo es el escritor obseso por el cuidado de su obra. Pule, retoca, modifica, recrea sus escritos para alcanzar la máxima expresividad con la máxima sencillez.

1953 y 1955, fechas de los dos únicos libros de Rulfo. En 1953 se celebraba el cuarto centenario de la Universidad de Méjico, y Agustín Yáñez era gobernador de Jalisco. Luis Spota publicaba *Las grandes aguas*. Y fuera de Méjico, Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos;* Mario Benedetti, *Quién de nosotros;* Augusto Roa Bastos, *El trueno entre las hojas*. Era el año del armisticio en Corea, la muerte de Stalin, la proclamación de la república en Egipto y el golpe militar de Rojas Pinilla en Colombia, entre otros acontecimientos.

En 1955, publicación de *Pedro Páramo,* el mejicano Jaime Torres Bodet publicaba su libro de memorias *Tiempo de arena*. Aparecían también *La hojarasca,* de Gabriel García Márquez (diez años más joven que Rulfo), y el libro de cuentos del dominicano y ex presidente de su país Juan Bosch *La muchacha del Guaira*. En el mismo año, Francisco Ayala, español, pero residente en América desde la guerra civil, daba a conocer su libro de cuentos, de temas americanos, *Historia de macacos*. Junto a *Pedro Páramo,* novela fundamental de la literatura hispánica de estos años, 1955 ve aparecer *La raíz rota,* del español exiliado Arturo Barea, y las novelas, de españoles de dentro, *La mujer nueva,* de Carmen Laforet; *En esta tierra,* de Ana María Matute, y *Duelo en el paraíso,* de Juan Goytisolo. (Sinceramente estimo que la novela de Rulfo es muy superior a todas las otras.) Es el año de la primera conferencia afroasiática de Bandung, del Pacto de Varsovia, de la retirada de Churchill y del derrocamiento de Perón.

Algo que caracteriza a Rulfo, que le sitúa en un puesto muy especial dentro de la actual gran narrativa hispanoamericana es, por una parte, la brevedad de su obra (dos libros, y muy pocos cuentos más), el largo silencio de casi quince años que ha seguido al último publicado, y, por otro lado, su no inclusión en el casi predominante barroquismo expresivo de las letras americanas.

La literatura americana cuenta con una importante tradición de escritores abocados a lo popular, testigos de la vida rural, de sus problemas, conflictos, resignación o rebeldía. Literatura rural que puede ser marcadamente descriptiva y costumbrista, primordialmente regionalista (como se dio en la española del siglo XIX), pero también testimonio acusador, denuncia contra las injusticias sociales, la explotación del hombre por el hombre, la vida infrahumana de muchos. De la novela «indianista» a la novela «indigenista» transcurre un amplio ciclo narrativo. Obras como *Raza de bronce,* de Alcides Arguedas; *El mundo es ancho y ajeno,* de Ciro Alegría; *Huasipungo,* de Jorge Icaza; la trilogía de Miguel Angel Asturias formada por *Viento fuerte, El Papa Verde* y *Los ojos de los enterrados* son unos cuantos títulos bien conocidos y representativos, muy diferentes entre sí. Lo pintoresco y cos-

tumbrista, lo folklórico y realista, lo político y lo estético. Rulfo va a incorporarse a una literatura rural, a unos escenarios y tipos muy locales y concretos, con sus dos libros escritos desde su circunstancia de mejicano jaliscience, de agudo observador de su paisaje y de su gente, que va a reflejar y va a trascender. Desde la tierra, amasada con ella, se levanta la obra de Rulfo, inseparable de su país, de su nativo Jalisco. Estas son sus propias palabras:

> Es un estado muy pobre. Pero la gente trabaja mucho. Produce mucho. No sé de dónde producirá tanto. Produce demasiado. Es el estado que produce más maíz de la República. No es un estado muy grande. Yo creo que es el octavo estado en tamaño de Méjico. Pero produce maíz para alimentar a toda la República mejicana. Tiene más ganado que cualquier otro estado del país. *Pero usted va fuera de la capital, y hay mucha miseria.* El maíz es un gran destructor de la tierra. Entonces, la tierra está destruida. A grado tal que en ciertas regiones ya no hay tierra. Es una erosión completa.

En estas palabras finales el hombre está coincidiendo con el escritor, en cuyo mundo de tierra la erosión es implacable, devastadora hasta el hueso, hasta la raíz, hasta la materia descarnada, casi fósil.

Los quince cuentos de *El llano en llamas* (título que el volumen toma del cuento octavo) nos introducen al mundo de Rulfo, nos preparan para su obra máxima, para ese libro redondo, magistral, que es *Pedro Páramo*.

Decía el gran cuentista uruguayo Horacio Quiroga que se debe contar «como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la *vida* en el cuento». Julio Cortázar, ese indiscutible maestro del cuento contemporáneo, sobre el que, además, ha teorizado lúcidamente, habla de la *esfericidad* del cuento y, glosando las palabras de Quiroga, destaca y analiza «el relato en primera persona, que nos sitúa de rondón en un plano interno».

En primera persona está escrito *Macario*, el primer cuento de *El llano en llamas*. Como iremos viendo, volveremos a encontrarla, dentro del volumen, en otros cuentos. A través del monólogo, obsesionante, reiterativo, se nos aparece un ser erosionado, devastado, un niño huérfano (recordemos la orfandad de Rulfo, tan determinante de su vida, de su timidez, de su extrema introversión), una criatura menesterosa, casi animal, acuciado por un hambre incesante, en un contexto social y familiar misérrimo, degradado. Entre la madrina y Felipa, Macario, introducido torpemente al erotismo por la segunda, nos relata ingenuos, inocentes, los juegos amorosos con Felipa. Pero junto a este clima de

erotismo elemental, la nostalgia de la madre, implícita, en emoción contenida, subyacente: «Aquella leche dulce y caliente que se dejaba venir en chorros por la lengua.» De la misma Felipa que le hace cosquillas y le espanta sus miedos: «Me ataja el miedo ese que tengo de morirme. Y por un ratito hasta se me olvida.» Porque también tenemos en *Macario* el tema de la muerte, omnipresente en la obra de Rulfo, que cimentará y alzará su máximo edificio literario. Las ánimas del purgatorio, sus gritos que espantan, están en las obsesiones del niño, junto a los rezos, el pecado, el tema del infierno y la convicción de ir a él. La religiosidad, igualmente, va a ser en Rulfo una mezcla de superstición y fanatismo, de ritos desprovistos de significados, de áridas ceremonias desprovistas de amor, sin posibilidad de salvación. Primitiva creencia sumergida en los abismos del ser para angustiarle, no para liberarle. Y de este modo están vistos los sacerdotes: «las condenaciones del señor cura», leemos en *Macario,* anticipando al sacerdote de *Pedro Páramo.*

Y en las últimas palabras de *Macario* su monólogo funde dos sombrías visiones religiosas con la oquedad del huérfano, con su irrenunciable nostalgia del recinto, del aliento materno.

> Y entonces le pedirá (su madrina, al oír las ranas), a alguno de toda la hilera de santos que tiene en su cuarto, que mande a los diablos para mí, para que me lleven a rastras a la condenación eterna, derechito, sin pasar ni siquiera por el purgatorio, y yo no podré ver entonces ni a mi papá ni a mi mamá, que es allí donde están... Mejor seguiré platicando... De lo que más ganas tengo es de volver a probar algunos tragos de la lecha de Felipa, aquella leche buena y dulce como la miel que le sale por debajo a las flores del obelisco...

El acierto del cuento es que está hecho desde dentro, desde el propio Macario, que utiliza el lenguaje, las comparaciones suministradas por su pequeño mundo, como al decir que «Felipa tiene los ojos verdes como los ojos de los gatos». Aquí reside el gran acierto expresivo de Rulfo.

El segundo cuento, que se había publicado en 1945, consiguiendo gran fama, es *Nos han dado la tierra.* Escrito en primera persona del plural, a veces en medio del «nosotros» surge rápidamente, para desaparecer al instante, la primera del singular. Nos lleva aquí Rulfo a un tema también frecuente en él: los hombres que caminan, que han venido caminando durante horas, que huyen de algo o marchan hacia algo, seres traídos y llevados por el viento en busca de una tierra propicia, de una tierra para vivir. El autor nos introduce desde la primera línea dentro de la situación, de esa larga caminata «sin encontrar ni

una sombra de árbol, ni una semilla de árbol, ni una raíz de nada». Son cuatro los hombres. Uno de ellos, el narrador, los cuenta, nos dice sus nombres con la familiaridad de quien habla a conocidos: «Melitón, Faustino, Esteban y yo», simplemente los nombres de pila, y «yo», que no es necesario aclararlo, porque bien se me conoce. Así, tan hábilmente, el escritor se ha hecho con el lector. Cuatro hombres que han perdido las ganas de hablar. A pie, sin una carabina, en medio del llano grande, sin nada. Se insiste «tanta y tamaña tierra para nada». Tierra que no sirve para vivir. El relato da de repente un salto atrás, sin ningún aviso, para mostrar directamente la concesión de ese Llano Grande, sin admitir protesta por su parte: «Pero él no nos quiso oír.» El: la autoridad, el funcionario impersonal, anónimo, símbolo de la injusticia. La crítica social y política es evidente. Nos encontramos con esa revolución frustrada a la que me refería —con testimonios mejicanos— al principio. El relato retorna al presente inicial, a la dura realidad que tienen ante sí los cuatro hombres. Porque no es ni tierra para morir la que pisan. Corteza dura, seca, sin una gota de agua. El ladrido de los perros pone la única nota de vida.

De nuevo la primera persona en el cuento tercero, *La cuesta de las comadres,* monólogo rememorativo en donde la muerte va a ocupar muy principal lugar: «Los difuntos Torricos siempre fueron buenos amigos míos.» Con esa mezcla de minucioso realismo y contornos misteriosos, tan propia de Rulfo, el narrador-personaje nos va deshilvanando sus recuerdos e hilvanando los tiempos diferentes. Desde la muerte de los Torricos el lugar se ha ido deshabitando, nadie ha vuelto por él, sólo los aguaceros de mediados de año, los ventarrones de febrero, y los cuervos. Recuerda a los Torricos, el miedo que proporcionaban a la gente, una aventura mercaderil con ellos. Y con la misma naturalidad, repentinamente, nos informa: «A Remigio Torrico yo lo maté», cuando el cuento está más mediado. Reproduce su conversación con Remigio, que le acusaba de haber matado a su hermano —lo que era falso—, hasta que tranquilamente le hundió una aguja «cerquita del ombligo. Se la hundí hasta donde le cupo. Y allí la dejé.» El interés por la muerte se resume en esa mirada triste, de una tristeza que hacía mucho no había visto, de Remigio Torrico, todavía no muerto, y entonces

> ... me entró la lástima. Por eso aproveché para sacarle la aguja de arriba del ombligo y metérsela más arribita, allí donde pensé que tendría el corazón. Y sí, allí lo tenía, porque no más dio dos o tres respingos como un pollo descabezado. Y luego se quedó quieto.

Adviértase la imagen realista, inserta en el ámbito del narrador, «como un pollo descabezado». Y seguirá hablando al muerto, diciéndole al hombre que acaba de asesinar cómo no había asesinado a su hermano. Y mansamente finaliza el relato, el recuerdo, después de deshacerse del cadáver, de enjuagar la canasta vacía «porque no me hubiera gustado ver la sangre de Remigio a cada rato». Recordando que «eso pasó allá por octubre, a la altura de las fiestas de Zapotlán», aclarando que lo recuerda porque, mientras tiraba el cadáver de Remigio, estaban quemando cohetes: la connotación localista.

Es que somos muy pobres es el cuento que sigue y también es un monólogo. La primera persona vuelve a ser el vehículo idóneo para atraparnos en el círculo del narrador. Este cuadro de desolación, de acumuladas desgracias, arranca amargamente, y con la presencia de la muerte:

> Aquí todo va de mal en peor. La semana pasada se murió mi tía Jacinta, y el sábado, cuando ya la habíamos enterrado y comenzaba a bajársenos la tristeza...

Morir o matar son habituales realidades en la obra de Rulfo, y como tales aceptadas por sus anuladas, resignadas criaturas. Muertas ellas también en gran parte de su ser. La muerte de la tía, de un ser humano, queda sepultada por la pérdida de *La Serpentina,* la vaca arrastrada por el río. A la aridez de la tierra madrastra se une, en este cuento, la visión igualmente negativa del agua: «entre aquella agua negra y dura como tierra corrediza», encadenando ambas realidades vitales que en Rulfo lo son más de muerte, sobre todo la tierra. A través del hijo nos llega todo el hundimiento de una familia, mostrado con la esencial sobriedad del escritor, muy lejos de todo patetismo retórico: las hermanas mayores echadas a la mala vida, el padre mortificado por la posibilidad de que la otra hija siga el camino de sus hermanas; la madre, que crió a todos sus hijos en el temor de Dios, que no sabe por qué Dios la ha castigado tanto al darle esas hijas, que pide a Dios que ampare a las dos. Sin innecesarias explicaciones, Rulfo presenta claramente toda la inconsciencia de esta mujer, ajena a la situación social y económica en la que están inmersos, determinante de todo, y cuyo enfrentamiento con la realidad es absolutamente irracional. La vaca desaparecida, en quien se depositaba la esperanza de un marido para la Tacha, de un librarla de hacerse también ella *piruja,* causa el llanto de la niña y tal vez le está abriendo las puertas de un siniestro futuro,

> ... y los dos pechitos de ella se mueven de arriba abajo, sin parar, como si de repente comenzaran a hincharse para empezar a trabajar por su perdición.

El hombre es el siguiente cuento, número cinco del volumen. Aquí la técnica se hace más compleja. En tercera persona —dos terceras personas—: el hombre que camina incansablemente, huyendo de los muertos que acaba de dejar en una casa, asesinados por él en la oscuridad, y el hombre que le sigue, a quien el primero pensó haber matado por venganza, convertido ahora en vengador de su familia, paciente seguidor del asesino.

> Mañana estarás muerto, o tal vez pasado mañana o dentro de ocho días. No importa el tiempo. Tengo paciencia.

Los tiempos se superponen (el del asesinato, el posterior de la huida), los monólogos de ambos se entrecruzan. Y, finalmente, un tercer personaje, un pastor, relata en primera persona, declara a un invisible «señor licenciado» su relación con el primer hombre, la agonía de sus últimos días, su extenuación, su hambre, su hablarle de su mujer y sus chamacos; y cómo, por último, lo encontró con «la nuca repleta de agujeros como si lo hubieran taladrado». La segunda venganza se ha cumplido. Rulfo ha sabido mover los diferentes planos de la acción, diferentes pero simultáneos, y la ha desarrollado con lentitud, para mostrar el proceso de destrucción del hombre en manos de la muerte. La muerte todopoderosa domina el cuento. El matar es casi una función cotidiana; la violencia resulta inevitable en este caótico y cruel universo. Se empieza a matar como se inicia un trabajo, una tarea ineludible, que exige esfuerzo, que cansa: «Cuando llegó al tercero, le salían chorretes de lágrimas. O tal vez era sudor. Cuesta trabajo matar.» Y después «los muertos pesan más que los vivos, lo aplastan a uno». La fusión de los hombres con el paisaje consigue en este cuento la mayor expresividad. Desde esa «ni una gota de aire» inicial hasta la naturaleza de «tiempo seco y roñoso de espinas y de espigas secas y silvestres», hasta la quietud del cielo, arriba, indiferente; y la presencia dominante del río, que en vez de ser camino para la vida será para el hombre estación definitiva de muerte. Y las luces y las sombras hablándole del paso del tiempo. Realidad ahondada, asaltada, desde los propios protagonistas, desde los dos hombres, y completada desde un testigo, desde una tercera visión de fuera.

En la Madrugada, que figura a continuación, utiliza también dos planos diferentes y simultáneos, las dos terceras personas: el viejo Es-

teban y el patrón Justo Brambila. Y todo está en el pasado, vagamente recordado por el viejo Esteban. Estos jirones iluminados de memoria en medio de una masa borrosa, estos fragmentos de recuerdo en lucha con el olvido, son muy abundantes en los personajes de Rulfo. El no recuerda que mató al patrón, lo que afirman los demás. Todo es dubitativo. «Bien pudo ser», «quizá», se reiteran. La verdad queda en penumbra. Pero también la muerte domina a San Rafael, de luto, sin luces, «pues don Justo era el dueño de la luz» (señalemos de pasada esa división de dos mundos sociales, de ese universo caciquil, que culminará en *Pedro Páramo*, y de esa humillada existencia de *Los de abajo*). Los aullidos de los perros, las campanas doblando a muerto, las voces de mujeres «en el semisueño de la noche» invocando a las ánimas en penas, clausuran, en ambiente funeral, el gris marco del pueblo (el humo negro, los cerros todavía en sombras) al despertar el día, en la introducción paisajística del cuento. Por dentro, la apertura carnal, casi incestuosa, de Justo Brambila con su sobrina Margarita. Sexo, porque muy difícil es encontrar *amor* en estos cuentos de Rulfo.

El cuento séptimo es *Talpa*, otro monólogo. El personaje-narrador arranca del entierro de Tanilo (después lo llamará Tanilo Santos, un poco más tarde sabemos que era su hermano), del esfuerzo de Natalia (después nos dirá que era la mujer de Tanilo) y suyo escarbando en la tierra, desenterrando los terrones, los dos solos, para hacer la sepultura. El tiempo da marcha atrás, al viaje de los tres a la Virgen de Tala para curar al enfermo Tanilo, para que muriera con el largo y penoso camino. La esperanza de él, el deseo de ellos. El arrepentimiento posterior. También aquí un muerto es un peso terrible, del que es muy difícil desprenderse, que puede cambiarlo todo.

> Pero ahora que está muerto la cosa se ve de otro modo. Ahora Natalia llora por él, tal vez para que él vea, desde donde está, todo el gran remordimiento que lleva encima de su alma.

Los tiempos anterior y posterior a la muerte del hermano se entremezclan en el monólogo. Pero no sólo la muerte, otros temas predilectos de Rulfo aparecen en *Talpa:* la inutilidad de la religión (el tullido arrodillado, rezando, con la vela entre sus manos, «rezando a gritos para oír que rezaba. Pero no le valió. Se murió de todos modos»). Entre la plática del cura en el púlpito y el rezo colectivo de los peregrinos. Pero nadie escucha, parece decirnos Rulfo. El tema del camino, de ese andar por la tierra con frío y con calor, bajo la luz del cielo, en la soledad del campo, ese ir no se sabe hacia dónde, hacia lo que se cree la esperanza, hacia lo que casi siempre es la muerte. Y al

final del cuento, ya de vuelta sin él, el hermano-asesino en deseo, el ya roído por el remordimiento y devorado por la tristeza, confesará:

> Y yo comienzo a sentir, como si no hubiéramos llegado a ninguna parte; que estamos aquí de paso, para descansar, y que luego seguiremos caminando. No sé para dónde, pero tendremos que seguir, porque aquí estamos muy cerca del remordimiento y del recuerdo de Tanilo.

Como la pareja primera, el paraíso está definitivamente perdido, y siempre hay que huir de algo, de una culpa, de algún Abel por la sangre del recuerdo, por la herida siempre abierta de la memoria. Y, al final, siempre el mismo mar:

> *Nuestras vidas son los ríos*
> *que van a dar a la mar*
> *que es el morir.*

El llano en llamas, que da título al volumen, ocupa en él su centro exacto, el número ocho, y es el cuento más largo de los quince. La primera persona del plural nos coloca dentro, una vez más, de la acción. El «nosotros» nos introduce en el grupo de hombres enfrentados con las fuerzas de Petronilo Flores. La violencia, el terror desencadenado en los pueblos por donde pasan estas bandas armadas, después la toma de conciencia de su resistencia inútil («Estábamos allí, empezando a sentir que ya no servíamos para nada. Y de no saber que nos colgarían a todos hubiéramos ido a pacificarnos»). Y de nuevo, los caminos, el ir de un lado para otro, incendiando, huyendo, asaltando, causando miedo y teniendo miedo. Con esa inocente crueldad de los personajes de Rulfo, con esa habitual y domesticada crueldad que, Rulfo ha declarado, desató la revolución y la dejó ya inserta en los hombres, jugando a los toros con ocho soldados, el administrador y el caporal de la hacienda, prisionero de Pedro Zamora y los suyos (el «nosotros» del cuento). La muerte del caporal es uno de los fragmentos más dramáticos, en su ascética expresión, de todo el volumen:

> El caporal pareció no darse cuenta de lo que había pasado, porque todavía anduvo un buen rato sacudiendo la frazada de arriba abajo como si se anduviera espantando las avispas. Sólo cuando vio su sangre dándole vueltas por la cintura dejó de moverse. Se asustó y trató de taparse con sus dedos el agujero que se le había hecho en las costillas, por donde le saiía en un solo chorro la cosa aquella colorada que lo hacía ponerse más descolorido. Luego se quedó tirado en medio del corral mirándonos a todos. Y allí se estuvo hasta que lo colgamos, porque de otra manera hubiera tardado mucho en morirse.
>
> Desde entonces, Pedro Zamora jugó al toro más seguido, mientras hubo modo.

Y prosigue la narración: el descarrilamiento de un tren, la huida «acalambrados de miedo», de nuevo el escondite hasta la llegada de los federales y el cerco implacable, sin dejarlos dormir ni comer, sólo sintiendo la llegada de las balas «calentando el aire que nos rodeaba». Y correr, correr, «cada quien por su lado para repartirnos la muerte». La narración adquiere tintes tremendistas: colgados de los pies, comidos por los zopilotes, que les sacaban «las tripas, hasta dejar la pura cáscara». Otros conseguían huir, correr, correr, o «arrastrándonos como víboras, pasábamos el tiempo mirando hacia el llano, hacia aquella tierra de allá abajo donde habíamos nacido y vivido y donde ahora nos estaban aguardando para matarnos. A veces hasta nos asustaba la sombra de las nubes». Porque en Rulfo las víctimas y los culpables se confunden. Los asesinos son también criaturas menesterosas, abrumadas por el miedo, golpeadas por el hambre, el frío o el calor, aterrorizadas por la soledad o el abismo de muerte que terminaban por encontrar ante sí. En este proceso aniquilador, de reducción física, a que se llega en *El llano en llamas,* la tierra, una vez más, es el centro simbólico de la existencia, y estos hombres que la habían recorrido y dominado se van quedando sin ella, sin ni siquiera «el pedazo que pudiéramos necesitar para que nos enterraran». La página final salta del «nosotros» al «yo», y el narrador, uno de aquel «nosotros» disgregado, destruido, nos habla desde su presente con la mujer que le quiso y lo esperó a la salida de la cárcel, hace ya tres años, con el hijo que le había dado. Final, en cierto modo, sentimental, aunque sólo para un hombre, que apunta hacia una posible regeneración, a una cierta esperanza, y que es uno de los pocos casos de auténtico amor —pudorosamente contenido, sin efusiones— de este libro.

El recuerdo, las diferentes secuencias temporales alternando, la hábil dosificación de narración, diálogo y monólogo estructuran *¡Diles que no me maten!* El viejo cargado con el peso de la culpa, de los años transcurridos, de la esperanza alentando y abatiéndose, del miedo, maniatándolo, a la muerte. Enfrentado a ella después de su huir, su esconderse, siempre inútiles finalmente. El coronel, el hijo de Guadalupe Terreros, esperando la hora de la venganza, incapaz de olvidar y de perdonar, fijado en aquel tiempo en que, al crecer, buscó a su padre y le dijeron que estaba muerto, y

> ... es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta

(permítaseme un paréntesis interrogativo: ¿no será ésta una de las frases claves de toda la obra de Rulfo? Vivir, vivir de verdad, plena-

mente, hondamente, es imposible, porque nuestras raíces están muertas, porque pisamos tierra de muertos, son nuestro cimiento y nuestro final destino, acabar, como dijo nuestro Federico, «en un montón de perros apagados»).

El verdugo y la víctima, enfrentados, son los hombres humillados, igualmente inocentes e igualmente culpables: el verdugo de ahora fue el muchacho inocente de antes, la víctima de ahora fue el asesino de entonces. Y nadie puede hacer nada por nadie. El viejo Juvencio tuvo que matar entonces a Don Lupe Terreros «por ser el dueño de la Puerta de Piedra y que, siendo también su compadre, le negó el pasto para sus animales». El coronel Guadalupe Terreros tiene que matar ahora al asesino de su padre, porque para eso ha vivido. Y el hijo del viejo Juvencio no podrá hacer nada por su padre; teme, además, que también lo maten a él, y sólo podrá llevar finalmente, echado sobre el burro, el cuerpo de su padre, con la cara irreconocible, como si la hubiera comido el coyote, «con esa cara tan llena de boquetes por tanto tiro de gracia como te dieron». La atmósfera es sombría, madrugada oscura sin estrellas, tierra seca «llena de ese olor como de orines que tiene el polvo de los caminos», los que apresan al viejo son bultos, cuatro hombres oscurecidos por el color negro de la noche.

Luvina es el cuento que sigue, el décimo del volumen. De nuevo —como en el cuento *Talpa*— el título procede de la misma tierra, del propio lugar. *Luvina* es indiscutible antecedente de *Comala,* en *Pedro Páramo.* Un hombre habla a otro que va para Luvina; le describe ese lugar de muerte y crea una atmósfera real y fantasmagórica a la vez: todo es allí ceniciento, gris, desteñido, pelado, nublado, sin nada verde, sin cielo azul, ausencia de la sonrisa, nido de la tristeza. La memoria del narrador, del que monologa (su interlocutor, el hombre que va a Luvina, nunca interviene, es un pretexto literario para la confesión, para este escarbar en la memoria), se sitúa en el pasado, en el momento de su llegada (él, su mujer y sus tres hijos) a Luvina, todos en mitad de la plaza, «en medio de aquel lugar donde sólo se oía el viento». Rulfo nos traslada al mismo reino de la muerte, al gran escenario de la desolación. Ya no es el recuerdo del hombre, es la transcripción directa de aquel pasado hecho presente, el diálogo del hombre y la mujer. Ella entra en la iglesia solitaria, y de nuevo encontramos todo el vacío de la religión:

> —¿Qué haces aquí, Agripina?
> —Entré a rezar —nos dijo (al marido y los dos hijos mayores).
> —¿Para qué? —le pregunté yo.
> Y ella se alzó de hombros. Allí no había a quién rezarle. Sólo el viento y sus largos aullidos. Después, el silencio y la noche.

El cuento vuelve al comienzo, a la información del hombre que recuerda. Y da otra marcha atrás, a sus años (no sabe cuántos, «pero debió haber sido una eternidad») en Luvina, donde sólo hay viejos y mujeres sin fuerzas, flacas. En el diálogo con ellos sabemos que el hombre era profesor. La crítica política en forma de falta de confianza en el gobierno aparece explícita. El gobierno es un señor que sólo se acuerda de ellos «cuando alguno de sus muchachos ha hecho alguna fechoría acá abajo. Entonces manda por él hasta Luvina y se lo matan».

Luvina es el cuento del fracaso del intelectual, del hombre de ideas que no puede hacer nada con ellas. Las gentes de Luvina están resignadas al viento devastador, son fatalistas: «dura lo que debe de durar. Es el mandato de Dios», y sin viento, serían chupadas por el sol. No hay salida. Tampoco la intentan. Los muertos son irrenunciables, la losa que los aplasta. Vivos y muertos son lo mismo, las dos cosas de la misma realidad. Inseparables.

> Pero si nosotros nos vamos, ¿quién se llevará a nuestros muertos? Ellos viven aquí y no podemos dejarlos solos.

La muerte dueña de la vida, tiránico e insaciable vampiro, a quien sus víctimas, ya acostumbradas, no pueden dejar de satisfacer.

La noche que lo dejaron solo, como indica su título, está escrito en tercera persona, pero tan desde Feliciano Ruelas que no se distancia mucho, en su capacidad de interiorización, del relato de los hechos en primera persona. También aquí, unos hombres marginados, huyendo, escondiéndose, perdida ya la noción del tiempo, envueltos en la noche, en el sueño, en el frío («como si me levantaran la camisa y me manosearan el pellejo con manos heladas», monologa en primera persona dentro de la narración en tercera). Las sensaciones físicas, siempre tan importantes en Rulfo. La soledad de este muchacho que después verá colgados a los otros dos, a sus tíos, mientras los soldados «se calientan junto a grandes fogatas». Y oye decir que lo esperan a él, que «muchachito y todo fue el que le tendió la emboscada a mi teniente Parra y le acabó su gente», según un soldado. Y de nuevo huir, correr, correr, escapar de la muerte, siempre acechante. A Feliciano Ruelas lo abandona Rulfo con estas palabras: «Entonces se detuvo. Respiró fuerte y temblorosamente.» Como un animal acosado, de momento librado de la mortal asechanza. Hasta la próxima trampa, quizá la definitiva. Pues la cacería nunca cesa.

Acuérdate es un breve cuento en segunda persona, es decir, un monólogo de un «yo» que habla a un «tú», según muestra su título, y

en el que se introduce la tercera persona, especialmente la de Urbano Gómez. A veces el «yo» y el «tú» se funden: «Urbano Gómez era más o menos de nuestra edad», o más abajo: «Y nosotros íbamos con Urbano... porque nunca teníamos dinero.» Ingeniosa utilización de tú, él y nosotros que señala la preocupación técnica del narrador. Alternando con la primera o la tercera personas o ambas a la vez, la segunda persona aparece con cierta frecuencia en la narrativa contemporánea, desde *La modificación,* de Michel Butor, a *Señas de identidad,* de Juan Goytisolo, pasando por *La muerte de Artemio Cruz* y *Cambio de piel,* de Carlos Fuentes, y *Rayuela,* de Julio Cortázar, entre otros autores y obras.

Hay, además, en *Acuérdate* algo muy infrecuente, rarísimo, en Rulfo: una combinación entre irónica y humorística al principio del cuento:

> Acuérdate del relajo que armaba cuando estábamos en misa y que a la mera hora de la Elevación soltaba un ataque de hipo, que parecía como si se estuviera riendo y llorando a la vez... Acuérdate que a su madre le decían la Berenjena porque siempre andaba metida en líos y de cada lío salía con un muchacho,

para contrastar con el desatar de la violencia: Urbano matando a su cuñado a culatazos, rabioso, como perro del mal. Para, finalmente, él mismo, amarrarse «la soga en el pescuezo» según dicen «y que hasta escogió el árbol que más le gustaba para que lo ahorcaran». Antes la imposible búsqueda del consuelo religioso, de la ayuda sobrenatural, envuelta también en el clima de incertidumbre que rodea a todos los hechos.

> Dicen que antes estuvo en el curato y que hasta le pidió la bendición al padre cura, pero que él no se la dio,

anticipación del sacerdote de *Pedro Páramo.*

No oyes ladrar los perros sigue el monólogo de *Acuérdate.* Es un diálogo al borde de la muerte, en el camino de la extenuación, en la noche, bajo la luna grande y roja, de un viejo y de su hijo al que lleva sobre sus hombros, «al que allá atrás, horas antes, le habían ayudado a echárselo a la espalda». Camino y paisaje entre las palabras —poquísimas— del hijo y las dilatadas del padre, que pasan a la recriminación cambiando entonces el «tú» por el «usted»:

> —... porque para mí usted ya no es mi hijo. He maldecido la sangre que tiene usted de mí... Lo dije desde que supe que usted andaba trajinando por los caminos, viviendo del robo y matando gente...,

para volver al «tú»:

> —No veo nada.
> —Peor para ti, Ignacio.

Como siempre, la sequedad, la falta de vida:

> —Dame agua.
> —Aquí no hay agua. No hay más que piedras.

La sequedad de la tierra como los arenales de las almas, como los cuerpos descarnados y los espíritus yermos de la alucinante galería humana de Juan Rulfo.

Paso del Norte es el penúltimo cuento de *El llano en llamas* (curiosa y extrañamente, es el único que no figura en el volumen con toda la obra de Rulfo, aparecido recientemente en España: Barcelona, 1969), diálogo entre un hijo, que viene a despedirse, y su padre. Otra vez, Rulfo señala la dureza, la incomprensión, los abismos que separan a los humanos, aunque estén unidos por los más íntimos lazos de la sangre:

> —Hay hambre, padre; usté ni se las huele porque vive bien.

Sin previos avisos, sin preámbulos, el autor nos introduce desde la primera palabra en la conversación, en el ámbito de sus personajes. También son varios los tiempos: el inicial, de la despedida, poniendo al desnudo la angustiosa situación:

> —... nos estamos muriendo de hambre. La nuera y los nietos y éste su hijo, como quien dice toda su descendencia, estamos ya por parar las patas y caernos bien muertos. Y el coraje que da es que es de hambre. ¿Usted cree que eso es legal y justo?

La imposibilidad de una solución:

> —Aquí no hay ya ni qué hacer, ni de qué modo buscarle.

La sequedad del padre, el rencor por un casamiento que no había querido, la pétrea coraza de egoísmo y amarga experiencia de la vejez, su soledad insensible:

> —Desde que tu madre murió me sentí solo; cuando murió tu hermana, más solo; cuando tú te fuiste, vi que estaba ya solo pa siempre. Ora vienes y me quieres remover el sentimiento; pero no sabes que es más dificultoso resucitar un muerto que dar la vida de nuevo.

Un breve intermedio sobre las actividades del hijo y otro diálogo, ya de vuelta, con el padre, dentro del cual se intercalan aventuras y trabajos corridos y sufridos en su ausencia, su fracaso, hasta este regreso derrotado. El tiempo pasado se hace tiempo presente, presentando —en el relato al padre— directamente las conversaciones con un compañero agonizante (después de ser acribillados por los máuseres al cruzar el río, en el Paso del Norte) que se le morirá en la orilla; y después con «el de la migración» que le interroga sobre lo sucedido y lo devuelve a casa: «Yo me vine y aquí estoy, padre, pa contárselo a usté.» Para, finalmente, saber que su mujer se fue con un arriero. También el matrimonio destruido. Aunque él, esperanzada, absurdamente, decida:

> —¿Por qué rumbo dice usté que arrendó el arriero con la Tránsito?
> —Pos por ahí. No me fijé.
> —Entonces orita vengo, voy por ella.
> —¿Y por ónde vas?
> —Pos por ahí, padre; por onde usté dice que se fue.

Y así acaba —otra vez el hombre en camino, en un extraño caminar y bucear, sin saber por dónde llegar, cómo alcanzar lo que se busca— *Paso del Norte.*

Anacleto Morones cierra el volumen. También aquí monólogo y diálogo se entrecruzan y complementan. La primera persona es el hilo conductor que va introduciendo las intervenciones de los otros personajes, las viejas que vienen por él, para llevarlo con ellas, a él, Lucas Lucatero, el yerno de Anacleto Morones, el «santón», el Niño Anacleto, a quien quieren canonizar. Y para la campaña su testimonio será precioso. La superstición, el fanatismo, el sexo, la muerte juegan aquí una de sus más chirriantes sinfonías, en la que resplandece la ironía de Rulfo, su sarcasmo agresivo, aniquilador de todo un mundo entre primitivo y siniestro. Lo negro preside este aquelarre grotesco, estas visiones animalizadas:

> ¡Viejas hijas del demonio! Las vi venir a todas juntas, en procesión. Vestidas de negro, sudando como mulas bajo el mero rayo del sol... Su cara ya ceniza de polvo. Negras todas ellas, venían por el camino de Amula, cantando entre rezos, entre el calor, con sus negros escapularios grandotes y renegridos sobre los que caía en goterones el sudor de su cara.

Estas son las palabras iniciales del cuento. La vejez y la fealdad dirigirán la infernal danza a lo largo del relato, apareciendo con frecuencia las notas intensificadoras, matizadoras: «con sus negros vestidos puercos de tierra», «marchitos como floripondios engarruñados y se-

cos», «sarta de viejas canijas», etc. También aquí el pasado surge en el presente: mientras Lucas está con la última vieja (todas las demás se han ido marchando), que sigue intentando convencerle y a la que él convence para que se quede a dormir con él («... Pero antes córtate esos pelos que tienes en los bigotes. Te voy a traer las tijeras. Cómo te burlas de mí, Lucas Lucatero. Te pasas la vida mirando mis defectos. Déjame mis bigotes en paz. Así no sospecharán»), en donde todo el humor se remata en la frase final, síntesis de la hipocresía de la vieja beata, mientras ella le ayuda a arreglar el corral, el monólogo interior de Lucas le trae la llegada de Anacleto Morones, cuando vino a reclamarle sus propiedades, y se reproduce directamente un pequeño diálogo:

> —¿Por qué no te llevas a tu hija? —le dije yo—. Eso es lo único que me sobra de todo lo que tengo y dices que es tuyo... He pasado las de Caín con la sinvergüenza de tu hija...,

para, a continuación:

> «¡Que descanses en paz, Anacleto Morones!», dije cuando lo enterré, y a cada vuelta que yo daba al río acarreando piedras para echárselas encima: «No te saldrás de aquí aunque uses de todas tus tretas.»

Y ahora La Pancha, la vieja, le ayuda a volver a colocarlas, porque él tiene miedo de que salga de su sepultura, de que encuetre el modo de revivir. Otro salto temporal, éste muy breve, pocas horas después, da:

> Después ella me dijo, ya de madrugada:
> —Eres una calamidad, Lucas Lucatero. No eres nada cariñoso. ¿Sabes quién sí era amoroso con una?
> —¿Quién?
> — El Niño Anacleto. El sí que sabía hacer el amor.

Acabando, así, el cuento. Siempre los muertos pesando sobre los vivos, presentes en el recuerdo. Enterrado bajo su propia casa, Lucas Lucatero encuentra a Anacleto Morones en el propio lecho, en la triste comparación con su capacidad amorosa. Lo grotesco del espisodio se transforma en testimonio sin retórica —en auténtica narración— del fracaso humano, de la vida vencida por la muerte.

Junto a *El llano en llamas* y *Pedro Páramo,* el volumen dedicado a *Pedro Rulfo* en su reciente y primera edición española incluye otros tres textos: *Un pedazo de noche* (subtitulado fragmento), *El día del derrumbe* y *La herencia de Matilde Arcángel,* los tres no recogidos

antes en libro. Su interés es grande, por la escasa obra publicada de Rulfo, y por las relaciones que ofrecen con esa misma obra. El primero, *Un pedazo de noche,* está fechado (los otros dos no lo están) en 1940, por lo que pertenece a la prehistoria literaria de Rulfo, cuando éste tenía veintidós años. Escrito en primera persona, pero no masculina. Una mujer, una prostituta que cuenta su encuentro con un hombre, «que después fue mi marido», nos anticipa. El hombre lleva un niño pequeño en brazos, y después sabemos que no es hijo suyo, sino de unos compadres que se emborrachan, y él cuida del niño. La mujer no quiere ir con él, a causa del niño, pero la convence y marchan en la noche de un lado para otro, en busca de un hotel que los acoja. Encontramos ya el andar, el buscar, inútiles. Más tarde, él le dice que es sepulturero, que le gusta su oficio porque odia a la gente y disfruta enterrándola. La obsesión por la muerte ya se encuentra en el joven Rulfo, en el naciente escritor. Y puede haber ecos autobiográficos en esta confesión del hombre sobre su desamparo cuando perdió al ser que quería, por eso es mejor no querer, cerrarse fuertemente al sentimiento, como un «Macario» que hubiera crecido y aprendido:

> ... Nunca quieras a nadie. Deja en paz esa cosa con que se quiere a lo demás. Me acuerdo que yo tuve una tía a quien quise mucho. Se murió de repente cuando yo estaba más encariñado con ella, y lo único que conseguí con todo eso *fue que el corazón se me llenara de agujeros.*

Repárese en esta última frase, tan de Rulfo, tan poéticamente expresiva, tan desnudamente patética. El maduro escritor sugeridor que será Rulfo apunta ya en esta prosa juvenil. La meditación del personaje —del autor— continúa:

> ... Los vivos son los que son una vergüenza. ¿No lo crees tú así? Los muertos no le dan guerra a nadie; pero lo que es los vivos, no encuentran cómo mortificarle la vida a los demás. Si hasta se medio matan para acabar con el corazón del prójimo. Con eso te digo todo. En cambio, a los muertos no hay por qué aborrecerlos. Son la gran cosa. Son buenos. Los seres más buenos de la tierra.

La noche transcurre para ellos recorriendo calles y plazas, comiendo en una tortería, hablando, él, sobre todo. La posesión física no puede lograrse; él lo ha soñado:

> ... Entonces hago de ti lo que quiero. No, como ahora que, como tú ves, no hemos podido hacer nada.

Este tiempo acaba con ella entrando en un hotel a dormir, despertando con él que entra en la habitación, le pregunta y se sienta en

la cama. Y se reanuda, inmediatamente, con la secuencia temporal del presente: «Es el mismo que está sentado ahora al borde de mi cama...», lo que venía preparado desde el principio al decir ella «que después fue mi marido». Este hombre que ahora espera cada noche, junto a la ventana, que ella llegue, que le repite —ella nos lo transmite en su reanudado monólogo— que nunca acabarán por encontrarse, o tal vez sí, «*quizá cuando te asegure bajo tierra el día que me toque enterrarte*», porque en la vida, hay que decir con Rulfo, nadie se encuentra con nadie, el amor es una empresa condenada al fracaso. Ella es sólo una mujer cansada, que desea descansar, y él sólo —dice finalmente— «... acabaría por perderse entre los agujeros de una mujer desbaratada por el desgaste de los hombres...»

Aunque con una apariencia bastante tradicional, *Un pedazo de noche* encierra ya al escritor de los diferentes planos temporales, de la muerte, del fracaso vital y la imposible comunicación real entre los hombres, ni siquiera entre los amantes. Acaso en la muerte sea únicamente posible la unión.

El día del derrumbe es, probablemente, el texto conocido de Rulfo de más agudo talante irónico, de más acentuado sarcasmo, de más directa y agresiva —rebozada de humor— sátira política. Dos hombres dialogan, pero otros —se nos informa— escuchan, no intervienen, pero a ellos el hombre que más habla se dirige. Este recuerda confusamente, y el otro, llamado Melitón, le ayuda en su escarbar en la memoria, le precisa fechas o lugares. Se trata de un terremoto y de la consiguiente llegada del gobernador, que ya se comenta con ironía y zumba:

> —Todos ustedes saben que no más con que se presente el gobernador, con tal de que la gente lo mire, todo se queda arreglado.

La llegada de la autoridad y todos sus acompañantes ocasiona enormes gastos para todo el pueblo, por lo mucho que comieron y bebieron a pesar de estar tan poco tiempo, «sino, quién sabe hasta qué alturas hubiéramos salido desfalcados, aunque eso sí, estuvimos muy contentos». Ya estamos en el pasado y el recuerdo se fija en la gran comilona, en la zafiedad del gobernador, «limpiándose las manos en los calcetines para no ensuciar la servilleta», deliciosa muestra de sucia limpieza, en las bebidas y los cánticos. Y, sobre todo, en el discurso, su reproducción en la muy fiel memoria de Melitón proporciona un espléndido texto satírico, una caricatura de la retórica oficial, de tópicos liricoides y rebuscados y engolados parlamentos vacíos de auténtico contenido. Es la revolución bajo el prisma del sarcasmo, de la degradación, convertida en palabrería acompañada de borrachera, de músicas. Pero es

también el pueblo, al margen de la revolución, para el que las estatuas nada significan porque son símbolos de ceremonias y ritos carentes de sentido:

> Habló de Juárez que nosotros teníamos levantado en la plaza y hasta entonces supimos que era la estatua de Juárez, pues nadie nos había podido decir quién era el individuo que estaba encaramado en el monumento aquél. Siempre creíamos que podía ser Hidalgo o Morelos o Venustiano Carranza, porque en cada aniversario de cualquiera de ellos, allí les hacíamos su función.

Todo aquello degeneró en disparos y machetazos, en seguir habiendo ponche y cantando. Al final, el desmemoriado recuerda la fecha exacta porque ese día su mujer dio a luz y él llegó muy tarde y borracho, mientras ella sola, sin comadrona, había tenido «que salir del paso a como Dios le dio a entender». Y, así, acaba *El día del derrumbe,* testimonio implacable de una confusión, de una subversión de valores: la desgracia de un terremoto pretexto para la vacua oratoria oficial, para unas decisiones y proyectos de ayuda vagos, irreales; motivo para una francachela, para una conclusión degenerada y violenta, que es la verdadera realidad.

Por último, *La herencia de Matilde Arcángel,* igualmente sin fechar, nos presenta una vez más el tema de la incomprensión padre-hijo, aquí rencor y odio del primero por el segundo, al que considera culpable de la muerte de la madre por un caballo desbocado, cuando traía al niño pequeño en brazos; en parte, según el padre, porque éste berreó y espantó al caballo, y en parte, porque la madre, al caer, lo protegió con sus brazos y ella recibió todo el golpe. El cuento comienza en tercera persona, mostrándonos al padre y al hijo, ya mayor, pero inmediatamente el narrador se introduce como un personaje más:

> Quien más lo aborrecía era su padre, por más cierto *mi* compadre; porque *yo* lo bauticé al muchacho.

Y a través de esta primera persona vamos a entrar en contacto con los acontecimientos. El narrador es, por tanto, un puente entre el autor, los personajes (de los que él forma parte) y el lector, representados en los mudos oyentes (como en *El día del derrumbe)* a quienes habla el narrador («*les* comenzaba a platicar...», y más adelante: «... sobre todo de mi, Tranquilino Barreto, servidor de ustedes»). La preocupación técnica, pero nunca preciosista, nunca superpuesta a la acción, sino naciendo de ella misma y haciéndola nacer, en un mutuo proceso gene-

rador. El narrador vuelve hacia atrás, a presentar a la mujer y madre, Matilde Arcángel, todavía muchacha, convirtiéndose en mujer.

> Le brotó una mirada de semisueño que escarbaba, clavándose dentro de uno como un clavo que cuesta trabajo desclavar. Y luego se le reventó la boca como si se la hubieran desflorado a besos.

Matilde fue su novia, pero de vuelta de un viaje —porque él, Tranquilino, es arriero— supo que se había casado con Euremio, el dueño de las Animas. Se apunta aquí el enfrentamiento social, insinuado —como hemos visto— en otros cuentos de Rulfo, y, como a continuación mostraré, desarrollado plenamente en *Pedro Páramo*. El narrador muestra el vacío que aquel abandono le produjo: una vez más el amor imposible, el sentimiento derrotado. Después, el nacimiento del hijo, el bautizo, la muerte al regreso de éste. Y este párrafo magistral:

> La enterramos. Aquella boca, a la que tan difícil fue llegar, se fue llenando de tierra. Vimos cómo desaparecía toda ella sumida en la hondonada de la fosa, hasta no volver a ver su forma.

Pasan los años. Padre e hijo sin hablarse. Este

> ... todos los días amanecía aplastado por el padre, que le consideraba un cobarde y un asesino, y si no quiso matarlo, al menos procuró que muriera de hambre para olvidarse de su existencia. Pero vivió. En cambio el padre iba para abajo con el paso del tiempo. Y *ustedes* y *yo* y todos sabemos que el tiempo es más pesado que la más pesada carga que puede soportar el hombre. Así, aunque siguió manteniendo sus rencores, se le fue mermando el coraje hasta convertir sus dos vidas en *una viva soledad.*

La soledad más terrible de los seres juntos, del cotidiano vivir en silencio como los desgarrados personajes de *Todo verdor perecerá,* de Eduardo Mallea, o por las inservibles palabras, todos los asideros tendidos e inservibles, entre la neurosis y la alucinación, como en *El túnel* y *Sobre héroes y tumbas,* de Ernesto Sábato, por sólo citar dos autores hispanoamericanos.

Y se llega al final, al día en que pasaron por el pueblo unos desconocidos, y después, también sin detenerse, las tropas del Gobierno, y el viejo se fue con ellos, diciéndoles que tenía cuentas pendientes con uno de los bandidos. Y durante días no se supo nada; más tarde, llegaron rumores de lucha; por fin, «un montón de desarrapados montados en caballos flacos», que siguieron de largo, y, finalmente,

> ... *vi* venir a mi ahijado Euremio montado en el caballo de mi compadre Euremio Cedillo. Venía en ancas, con la mano izquierda dándole duro a su flauta, mientras que con la derecha sostenía, atravesado sobre la silla, el cuerpo de su padre muerto.

Y de esta forma misteriosa concluye el cuento. ¿Ha matado el hijo al padre, que lo quería matar a él? ¿Ha ido en su busca, lo ha recogido? Pero esa visión del padre muerto en los brazos del hijo es la que importa. Porque de nuevo Rulfo nos muestra en la muerte el único encuentro. El padre que nunca tuvo en los suyos al hijo, es ahora llevado por éste. Sólo a través de la muerte, la unión, el abrazo —como en el hombre y la mujer— han podido realizarse. Y caminante de esa vida-muerte marcha el joven, ese otro Rulfo sin madre y sin padre, sin amor, con sólo la muerte en sus brazos.

Pedro Páramo se publicó en 1955. Por primera vez, Rulfo aborda la novela, tras su maestría y madurez en el cuento, cuando tiene treinta y seis años. Desde entonces, y lo mismo que *El llano en llamas* se ha reeditado muchas veces. Si como cuentista es considerado uno de los más sobresalientes —con Arreola y Revueltas— en el cuento mejicano del siglo XX, su única novela hasta la fecha lo coloca entre los primeros novelistas actuales. Frente a las obras mucho más ricas, cuantitativamente, de Carpentier y Onetti, de Fuentes y Cortázar, incluso de los bastante más jóvenes García Márquez y, sobre todo, Vargas Llosa (que cuenta ya con tres amplias novelas, además de otros relatos), la de *Rulfo,* como la de Ernesto Sábato, se levanta sobre sólo dos libros (me estoy refiriendo a la creación), sobre uno especialmente: *Sobre héroes y tumbas* en el narrador argentino; *Pedro Páramo* (mucho más breve, no llega a las 150 páginas) en el mejicano. La difusión, la admiración por este libro han sido grandes. Un escritor mucho más joven, el cuentista *Tomás Mojarro,* nacido en 1932, declaraba en 1964, refiriéndose a este libro:

> ... El clima de su novela, sus procedimientos, su lenguaje, sus criaturas le dan un valor único entre nuestras obras narrativas.

Poco después afirma que es una novela innovadora, revolucionaria desde el punto de vista de la técnica:

> Ideológicamente es, supongamos, contrarrevolucionaria. Rulfo es hasta el tuétano antirrevolucionario, en su persona, en su manera de ser, en su forma de juzgar el pasado.

Y, finalmente, considera que Rulfo y el Yáñez de *Al filo del agua* son los dos narradores más importantes de Méjico a lo largo de los sesenta y cuatro años del siglo.

Por su parte, Octavio Paz, que ya en unas declaraciones de 1959 reconocía a Rulfo como uno de los primeros y más originales talentos literarios de su país, calificándolo de «artista verdaderamente bien dotado», dueño de «un lenguaje extraño y seductor», en su nota *Paisaje y novela en Méjico* (incluida en su volumen de ensayos *Corriente alterna*, primera edición de 1967), afirma que «Juan Rulfo es el único novelista mejicano que nos ha dado una imagen —no una descripción— de nuestro paisaje».

Aquí reside, añado yo, el para mí fundamental, esencial acierto de este escritor, la clave de su escritura: su «mejicanidad» honda, profundísima, pero nunca pintoresca, opuesta al regionalismo, al detallismo minucioso de clara progenie costumbrista de los llamados escritores *nativistas*. La realidad mejicana, a través de la subjetiva visión del artista, del trabajador de las palabras (sin ser jamás barroco) que es Rulfo, es siempre una realidad trascendida, una realidad que desborda sus límites de espacio y de tiempo, para, como en William Faulkner con su Jefferson (en realidad la ciudad de Oxford en el sureño Mississippi) o James Joyce con el *Dublin* de su *Ulises*, siendo muy local, ser universal. Ahondando en las propias raíces, en la tierra nutricia, la del origen y la del regreso, tocar el hueso de la condición humana, el mismo misterio de la vida y de la muerte. Local y universal, que es la única forma importante de ser hoy en día —antes también, pero hoy ineludiblemente— un escritor importante. Realismo generoso y abarcador de los múltiples rostros de la existencia, muy lejos del naturalismo decimonónico, de tan larga herencia en la novelística americana, unilateral, incapaz de acercarse al misterio, de enfrentarse con lo extra o sobrenatural, de adentrarse por los inmensos corredores de la imaginación y la fantasía. Sobre este punto ha insistido el gran novelista cubano Alejo Carpentier, especialmente en su ensayo *Problemática de la actual novela latinoamericana*. Realismo misterioso, mágico el de Rulfo. Saber llevarnos, introducirnos en el mundo de los muertos con toda sencillez, con un lenguaje «habitual», pero, eso sí, sugerente al máximo en la presentación de sus personajes, en lo que hacen y dicen, en lo que piensan y sueñan, en sus relaciones, en el marco físico en el que se encuentran. La muerte, presente en casi toda su obra breve, es aquí la gran dueña, la absoluta dominadora. Nuestro Pedro Salinas escribió un hermosísimo ensayo, *García Lorca y la cultura de la muerte*, que derivaba de algo más amplio y constante, *España y la cultura de la muerte*, y decía:

> Una existencia en la que se cela o suprime la idea de la muerte se asemeja a la representación de actores en pantalla de cine, inaprehensible, mermada de algo esencial; le falta la dimensión de profundidad, que es la que aporta a la vida su tono de intensidad y dramatismo. El hombre sólo puede entender y entenderse, integrando la presencia de la muerte en la presencia de su vida...

Octavio Paz, en *El laberinto de la soledad*, ensayo de penetración en el alma, en el ser mejicano, titula su tercer capítulo «Todos Santos, Día de Muertos», arrancando de los antiguos mejicanos, para quienes «la oposición entre muerte y vida no era tan absoluta como para nosotros. La vida se prolongaba en la muerte. Y a la inversa. La muerte no era el fin natural de la vida, sino fase de un ciclo infinito», y después analiza las obras de dos poetas mejicanos, José Gorostiza y Xavier Villaurrutia. Para el primero la vida es «una muerte sin fin», un continuo despeñarse en la nada; para *Villaurrutia,* autor de *Nostalgia de la muerte,* «lo antiguo y original. La entraña materna es la huesa y no la matriz; no venimos de la vida, sino de la muerte». Aunque revisada y aumentada en la segunda edición de 1959 —posterior, por tanto, a la aparición de *Pedro Páramo*—, Octavio Paz no hace ninguna referencia aquí a la novela ni a su autor. Tal vez esta parte no fuera retocada después de la primera edición de 1950. Pero todo lo que afirma es relacionable con la obra de Rulfo, esclarecedor para situarlo, en lo que podría llamarse, glosando al poeta de *La voz a ti debida, Méjico y la cultura de la muerte.*

Desde la muerte de su madre, enviado por ella poco antes de morirse, el personaje-narrador que inicia la novela —y cuyo nombre, Juan Preciado, no sabremos hasta bastantes páginas después— va a terminar también en la muerte, en esa *Comala* alucinante, reino de las sombras y los ecos, culminación de la *Luvina* de *El llano en llamas.* Con estas palabras comienza la narración: «Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo.» De este modo se alude al hombre que llena el libro, en quien se resume y simboliza —desde su propio nombre y apellido, como muy bien ha señalado Paz— la violencia y la incomunicación, el caciquismo y el sexo, la política corrompida y corruptora, la muerte. Porque ir en busca de Pedro Páramo es ir al encuentro de la muerte, del desolado *páramo,* donde sólo la tiranía y la injusticia habían señoreado. Como *Canudos* y *Macondo, Comala,* nombre real de un pueblo al sur de la frontera de Jalisco, es desde *Pedro Páramo* uno de los inolvidables lugares míticos, ferozmente mejicano, desoladamente universal. Un «reino de este mundo» que es el del «otro», de la noche y el silencio. Así lo presenta Rulfo en las primeras páginas:

> Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos. Oía caer mis pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles. Mis pisadas huecas, repitiendo su sonido en el eco de las paredes teñidas por el sol del atardecer.

Como en *Anacleto Morones,* el cuento final de *El llano en llamas,* las piedras *(Pedro)* son la corteza, la coraza invulnerable, bajo las cuales sólo hay los muertos, sólo ellos pululan, cuchichean, juegan al simulacro de la vida. La piedra, como el polvo, como la sequedad y el calor, son los dueños de este infierno nada teológico, de este mundo infernal en el que las esperanzas se van despeñando una tras otra, del que sólo Pedro Páramo fue señor absoluto.

Este retablo fúnebre, este imperio de la soledad (Rulfo lo aclara muy al principio, en la conversación este Juan Preciados, el hijo que viene buscando a Pedro Páramo, y el arriero que ha encontrado en el camino:

> ... yo preguntaba por el pueblo, que se ve tan solo, como si estuviera abandonado. Parece que no lo habitara nadie.
>
> —No es que lo parezca. Así es. Aquí no vive nadie.
>
> —¿Y Pedro Páramo?
>
> —Pedro Páramo murió hace muchos años),

lo consigue el novelista a través de una habilísima y sutil atmósfera de misterio que envuelve todo el relato, que está dentro de todos sus personajes, brotando de ellos como efluvios de incertidumbre y oscuridad, de vacilantes luces y poderosas sombras. La realidad se transmuta y colorea mágicamente, alcanza las cimas de la realidad y verdad artísticas, que son las importantes, las definitorias, en una obra de creación. Vemos a un Rulfo, fiel a sí mismo, a sus obsesiones, a sus vacíos, a sus raíces, pero depurándose estilísticamente, alejándose del realismo tradicional de anteriores relatos (recordemos el analizado *Un pedazo de noche* y su fecha 1940, tan reveladores uno y otra), adentrándose en el misterio de la vida y de la muerte con su doble mágica linterna de la claridad y la alucinación, de la realidad irreal o irrealidad real.

Esta angustiosa y opresiva atmósfera, extraña, ilusoria, de pesadilla, y a la vez desnuda, descarnada y cruelmente real, se logra y se potencia por la compleja estructura temporal de la novela, por la combinación de los muchos y diferentes planos temporales, revelador todo ello de una maestría técnica conseguida y madurada a través del cuento, de la narración breve. Me parece que esto ha quedado bien probado en los análisis precedentes de *El llano en llamas.* Destruida la narración lineal—nunca utilizada por Rulfo, que así se insertó, desde sus

orígenes literarios conocidos, en una de las corrientes más fecundas de la narrativa de nuestro siglo— toda la novela (que no tiene división en capítulos, sino en secuencias separadas tan sólo por «blancos», varias veces mayores que los existentes entre línea y línea), toda la novela se va haciendo por saltos temporales, teniendo en cuenta que no son dentro o a través del mismo personaje, sino de varios, de algunos que, al principio no sabemos quiénes son, que, a veces, incluso, no descubrimos hasta posteriores «secuencias». El pasado se hace presente, y en este inmenso presente novelesco se colocan éstos, hombres y mujeres, que a su vez miran hacia su pasado, se vuelven hacia él constantemente, lo recuerdan, lo reviven. Pero todo como fuera del tiempo, en una absoluta eternidad, paradójicamente, fabricada con tiempo, macerada en tiempo, es decir, en aniquilación, en muerte. Víctor Flores Olea, en el volumen I de *Nuestra década* (selección de trabajos publicados en la Revista Universitaria de México, UNAM, dos volúmenes, 1964), escribe:

> Para Rulfo, en efecto, el mexicano, el hombre parece tener una esencia propia e inalterable que le sitúa al margen de la historia; un *ser en sí* permanente por arriba de las catástrofes y de las aventuras de la vida. La atmósfera mágica, irreal de los libros de Rulfo, resultaría directamente de ese modo de ser eterno de la esencia del mexicano.

Julieta Campos, por su parte, en otro estudio, «¿Realismo mágico o realismo crítico?», también del volumen I de *Nuestra década,* añade y ratifica:

> Diálogo de muertos que sólo puede tener un fin: el silencio, el desvanecimiento de la conciencia en la nada. Rulfo no cree que la realidad brutal puede ser modificada por la intervención del hombre. En su mundo se detienen el tiempo y las cosas y los hombres no transcurren, sino que duran, al margen del dinamismo de la historia.

De *Juan Preciado* (narrador en quien ha desaparecido el novelista, convertido así en una de sus propias criaturas) saltamos, sin previo aviso, a una nueva conciencia, que recuerda a un hombre que piensa en una mujer, Susana, a un pasado en el que un muchacho se mueve entre la madre y la abuela y cuyo nombre sabemos al fin de la secuencia: *Pedro. Pedro Páramo,* en este primer salto al pasado de la novela, en este nuevo ángulo (tras los anteriores de Juan Preciado y la amiga de su madre, Eduviges Dyada, que le esperaba, muerta como la madre, como Juan, como todos) de la realidad, en la que los tiempos y los espacios se yuxtaponen, porque todos se integran en un

único bloque, surge unido a la evocación de Susana, uno de los más hermosos personajes de Rulfo, la única mujer que amó, quien pone en la novela algunos de sus momentos más estremecidos, más abiertos a la esperanza, pero destruida como todo lo existente en el universo de Juan Rulfo, liberada de la siempre repelente, odiosa realidad por la locura, por la evasión a la niñez. Al recordar a Susana, al trasladarse el propio Pedro a los recuerdos infantiles, el mundo es mucho más respirable, la gente vive, trabaja, respira la vida; la lluvia cae y moja la tierra y se convierte en brisa, y el sol irisa todo de colores. Y al pensar en Susana, Pedro piensa «en las lomas verdes», en el aire que les hacía reir, «en el verdor de la tierra», en «tus ojos de agua marina» y en tus labios «mojados como si los hubiera besado el rocío». Verde y agua, vida, frente a la piedra, la sequedad, el páramo, la muerte: las amenazas próximas, las inmediatas realidades. Algunas «secuencias» después —en medio, las centradas en Juan Preciado— prosigue el monólogo de Pedro:

> El día que te fuiste entendí que no te volvería a ver. Ibas teñida de rojo por el sol de la tarde, por el crepúsculo ensangrentado del cielo. Sonreías.

Muchas «secuencias» después, una mujer, una muerta, monologa, recordando también la infancia, las mañanas «llenas de viento, de gorriones y de luz azul». Es Susana: «mis manos temblaban tibias al tocar mis senos». Terminado el monólogo, sabemos quién es por otro personaje, Dorotea, que dice:

> ... ha de ser la que habla sola. La de la sepultura grande. Doña Susanita. Está aquí enterrada a nuestro lado. Le ha de haber llegado la humedad y estará removiéndose entre el sueño... La última esposa de Pedro Páramo. Unos dicen que estaba loca. Otros, que no. La verdad es que ya hablaba sola desde en vida...

Y un poco después revelará el gran amor de Pedro por ella, y cómo la tuvo únicamente tras años y dolores, «ya se la entregaron sufrida y quizá loca». Y cómo al morir ella todo murió para él, y fue desde entonces un inmenso vacío, él y la tierra, esperando años y años la muerte, esperando todos su muerte. Pero él seguía «siempre allí, como un espantapájaros frente a las tierras de la Media Luna». Susana, amando a otro hombre desde joven, retenida por su padre, entregada tarde, y casi perdida la razón, a Pedro Páramo seguirá fiel en la memoria del hombre, hasta su muerte. El sueño y el recuerdo se la traen, no se la entregan. El regreso es imposible. El epicedio, la elegía, ponen su nota nostálgica y doliente hasta el momento final, en que

Abundio Martínez, el arriero, que viene pidiendo ayuda para enterrar a su mujer, lo mata de una cuchillada. El amor es violencia, o arenal, o añoranza. Nunca realización plena, comunicación de seres. Hasta para los cuerpos es muchas veces difícil y penoso, o irrealizable, su encuentro. Y para siempre quedan el deseo, la insatisfacción, el buscar incansable por los inciertos caminos de los sueños. Viva aún, cuando ya la tenía a su lado, jamás la tuvo de verdad. Ella dormía, sudaba, se agitaba, estaba muy lejos de él. Sus noches no fueron de placer, sino de dolor. De impotencia por la imposibilidad del conocimiento:

> ¿... cuál era el mundo de Susana San Juan? Esa fue una de las cosas que Pedro Páramo nunca llegó a saber.

Muerta, es fantasma, romántica idealización, aérea criatura inasible:

> Suave, restregada de luna; tu boca abullonada, humedecida, irisada de estrellas; tu cuerpo transparentándose en el agua de la noche; Susana, Susana San Juan.

Por este tiempo detenido de la muerte, lo mismo que corre la vida pasada, el pequeño, apenas gozado, paraíso perdido, transcurre el pasado mejicano, la historia moderna que se abre con la Revolución de 1910. Por Comala pasó la Revolución, llegaron los «cristeros». Y Páramo se sumó a ella para salvarse, para evitar ser muerto, para continuar dueño y dominador de todo, odiando a todos (menos a Susana), desde que su padre, Don Lucas, fue asesinado por un peón. El poderoso cacique, el señor absoluto, se sirve de la revolución, la utiliza en su provecho y sale, finalmente, beneficiado. La Revolución permite su existencia, colabora con él, favorece indirectamente sus intereses. La revolución malograda, incapaz de rescatar y abatir lo que debió ser rescatado y abatido, camina subterránea por las páginas de la novela y, en ocasiones, aflora a la superficie. Nacido en la Revolución, la infancia de Rulfo se nutrió de aquella época turbulenta. En 1926, siendo presidente Calles, comienza la Revolución cristera contra el gobierno federal, extendida por varios estados, entre ellos el de Jalisco. La guerra duró hasta 1928, y recordemos que el padre de Rulfo fue muerto en los primeros meses. La muerte habitual, cotidiana, para el niño Juan Rulfo, que le salpica a él mismo y lo deja huérfano, va a hacer del hombre un escéptico de sus frutos. ¡Tanta violencia y muerte, si no para nada, no para mucho! El escritor ha declarado:

> Yo conozco mucho la República mexicana y conozco cacicazgos tremendos en el estado de Guerrero y en otras partes del país.

y explicando la localización de su libro, añade:

> Que yo haya situado *Pedro Páramo* en Jalisco fue sencillamente debido a que la conozco. Yo tengo la desgraciada tendencia de situar geográficamente a ciertos personajes imaginarios. Me gusta ubicar geográficamente al personaje.

Pedro Páramo, padre, amo, tirano, encarnación de un mundo feudal, firmemente arraigado, difícil de extirpar (ni siquiera la Revolución pudo con él), cae por último («dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras»), reintegrándose a la tierra de la que está hecho, a su propia sustancia. ¿Apunta Rulfo, esperanzadamente, e implícitamente, por supuesto, al final definitivo del remoto patriarcado, de la dictadura secular? Tengamos en cuenta que Miguel Páramo, el hijo de Pedro, muy joven, pero ya rico de violencias y crueldades, heredero de su padre en la posesión de todas las jóvenes, muere al ser derribado por su caballo cuando volvía de una de sus andanzas nocturnas. Nadie puede, por tanto, heredar a Pedro Páramo. De ahí la tesis que apunto. Pero ¿no será tal vez más acorde con el pensamiento del autor esta otra: ahora son ya los muertos los dueños absolutos, los únicos poseedores de todo? Así se inicia la novela, con la llegada de Juan Preciado al escenario desolado de Comala, recorrido por murmullos, regido por el mundo subterráneo de los difuntos, él mismo pronto atrapado, empujado a su destino, a su origen y su fin (que todo es lo mismo), un muerto más, dialogando con otros. El mismo lo cuenta:

> Me mataron los murmullos. Aunque ya traía retrasado el miedo. Se me había venido juntando, hasta que ya no pude soportarlo. Y cuando me encontré con los murmullos se me reventaron las cuerdas.

Víctima, como todos, de la ilusión. «Me trajo la ilusión», dirá, y otra muerta le contestará:

> ¿La ilusión? Eso cuesta caro. A mí me costó vivir más de lo debido. Pagué con eso la deuda de encontrar a mi hijo, que no fue, por decirlo así, sino una ilusión más; porque nunca tuve ningún hijo.

La ilusión, gloso yo, que engaña y arrastra a los vivos, que olvidan que su destino no es otro que el de la muerte. La obra de Rulfo se convierte así en una ascética *meditatio mortis*, en un penitente ejercicio de renunciación. La revolución no puede ser más que otra ilusión. Un pueblo que es reflejo de muchos, que el propio novelista lo dice, «son verdaderos sepulcros dedicados al culto de los muertos. El

respeto cristiano por la muerte se ha mezclado con el culto pagano de los antepasados». Pero lo local trascendido, universalizado. La vieja, despiadada, cínica sátira de Luciano en *Los diálogos de los muertos,* es en Rulfo lamento funeral, obsesivo doblar de campanas, amarga y serena constatación de la condición humana.

¿Cómo aparece la religión en *Pedro Páramo?* Si la salvación política es ilusoria, no más real es la religiosa, la sobrenatural. El cristianismo aparece como fanatismo y superstición, ignorancia e inutilidad. Rulfo, que, refiriéndose a la cultura española, ha afirmado «habían teologado hasta con las matemáticas», no ve en el universo religioso el menor atisbo de amor, de caridad. Lo religioso se reduce al mundo eclesiástico a través de alguna figura ingrata, como el Padre Rentería de *Pedro Páramo.* Dios es una palabra vacía o no aparece. Nadie espera una salvación *post mortem.* Porque, eso sí, nadie como Rulfo cree en la otra vida. Pero sólo aparece como purgatorio —ni siquiera como infierno—, poblada de almas en pena, de ánimos que no aguardan ninguna redención. Pero no se piense en una angustia «unamunesca» por ese vacío, por esa ausencia. No hay nada. Sólo salmodia casi ininteligible de rezos y plegarias, sombrío musitar de negras sombras, que acechan ya desde el umbral de la vida. En su evocación infantil, Pedro Páramo recuerda:

> Oyó: «El perdón de los pecados y la resurrección de la carne. Amén.» Eso era acá adentro, donde unas mujeres rezaban el final del rosario. Se levantaban, encerraban los pájaros; atrancaban la puerta; apagaban la luz. Y la voz de la madre: «¿Por qué no has ido a rezar el rosario? Estamos en el novenario de tu abuelo.»

La religión y la muerte unidas y ya dispuestas a derribar el paraíso del niño. Uno de los personajes secundarios de mayor relieve es el mencionado Padre Rentería, que Rulfo lo introduce negándole el perdón a Miguel Páramo, el hijo amado de Pedro, incluso después de muerto:

> Fue un mal hombre y no entrará al reino de los cielos. Dios me tomará a mal que interceda por él.

La caridad es dureza de corazón; el amor, rencor inextinguible (Miguel Páramo ha sido autor de la muerte de su hermano, de la violación de su sobrina). Pedro Páramo, dentro del círculo mágico, suplicará, se arrodillará, violentará su codicia, poniendo unas monedas de oro ante el sacerdote en la iglesia vacía. El Padre Rentería, dirigiéndose al altar, exclamará: «Por mí, condénalo, Señor», pero reco-

giendo el dinero, sometiéndose. Otra vez lo veremos recordando su negativa a la petición de María Dyada para que salvara a su hermana *Eduviges*, suicida, monologando:

> Qué le costaba a él perdonar, cuando era tan fácil decir una palabra o dos, o cien palabras si éstas fueran necesarias para salvar el alma. ¿Qué sabía él del cielo y del infierno? Y sin embargo, él, perdido en un pueblo sin nombre, sabía los que habían merecido el cielo. Había un catálogo. Comenzó a recorrer los santos del panteón católico comenzando por los del día: «...» Y siguió. Ya iba siendo dominado por el sueño cuando se sentó en la cama: «Estoy repasando una hilera de santos como si estuviera viendo saltar cabras.» Consciente de su sometimiento a los poderosos, de la falta de beneficios de los humildes: «El temor de ofender a quienes me sostienen. Porque ésta es la verdad; ellos me dan mi mantenimiento. De los pobres no consigo nada; las oraciones no llenan el estómago. Así ha sido hasta ahora. Y éstas son las consecuencias. Mi culpa. He traicionado a aquellos que me quieren y que me han dado su fe y me buscan para que yo interceda por ellos para con Dios. ¿Pero qué han logrado con su fe? ¿La ganancia del cielo? ¿O la purificación de sus almas? Y para qué purifican su alma, si en el último momento...

La figura del Padre Rentería va profundizándose, dramatizándose en sus intervenciones. Se relata su conversación con el señor cura de Contla, donde hizo confesión general, que le negó la absolución. Las palabras que le dirige este otro sacerdote son muy reveladoras:

> ... no basta ser bueno. El pecado no es bueno. Y para acabar con él, hay que ser duro y despiadado. Quiero creer que todos siguen siendo creyentes, pero no eres tú quien mantiene su fe; *lo hacen por superstición y por miedo.*

Y después de inútiles insistencias y ruegos: *Padre, deja que a los muertos los juzgue Dios.* La conversación, más tarde, entre los dos sacerdotes alude a la falta de suavidad de la tierra, a la acidez de todo. «A mí se me ha olvidado el sabor de las cosas dulces.» Sólo crecen naranjos agrios y arrayanes agrios. Recuerda las frutas dulces del seminario, que con sólo apretarlas soltaban la cáscara, los duraznos, las mandarinas. Rentería llevó consigo a Comala algunas semillas... «después pensé que hubiera sido mejor dejarlas allí donde maduraran, *ya que aquí las traje a morir*». Palabras expresivas que hablan elocuentemente del fracaso de su ministerio, que recuerdan la parábola evangélica del sembrador. Ningún fruto dulce es posible en esa tierra. Y el propio sembrador, que sólo ha encontrado dureza y acidez, se ha convertido en algo ácido y duro, pétreo, sin vida que dar, condenado él mismo. Pero, una vez más reaparece el caciquismo, la omnipotencia

del único dueño, del culpable, acaso, de tanta destrucción y muerte: «Y, sin embargo, padre, dicen que las tierras de Comala son buenas. Es lástima que estén en manos de un solo hombre. ¿Es Pedro Páramo aún el dueño, no? —Así es la voluntad de Dios.» Rulfo lanza sus dardos de crítica social y política —indirectos pero con un fin acusador— su repulsa de una aceptación, y hasta aprobación, fatalista de toda injusticia, en nombre de la voluntad divina. *Lleno de polvo y de miseria* vemos a Rentería, ya en Comala, entrar en la iglesia, sentarse a confesar. Concomitancias hay entre este sacerdote de Rulfo con los agónicos de Bernanos y Graham Greene, con las criaturas desgarradas y atormentadas, vacilantes y pecadoras, secas y yermas, de Mauriac y Julien Green. No me refiero a influencias ni semejanzas, por supuesto, de autores y obras, sino solamente al trazado general de este personaje de *Pedro Páramo*. Así lo vemos junto al lecho de muerte de Susana San José, ante Pedro Páramo que aguardaba con los brazos cruzados. Las palabras de la mujer son: «¿Por qué no me deja en paz? ¿por qué mejor no se va y me deja tranquila?» Vacilante, inseguro: «Le entraron dudas. Quizá ella no tenía nada de qué arrepentirse. Tal vez él no tenía nada de qué perdonarla.» Sabiendo decir tan sólo: «Vas a ir a la presencia de Dios. Y su juicio es inhumano para los pecadores.» El Dios ácido y seco de la justicia inexorable, de la condena espantosa, es el único que sabe, que puede enarbolar, pues todo él es derrota, vacío, y la mujer, Susana, deseosa de descansar, serena, y conociendo la penosa e inservible lucha de Rentería, le dice finalmente:

> ¡Ya váyase, padre! No se mortifique por mí. Estoy tranquila y tengo mucho sueño.

En las pocas páginas que restan de la novela, Rentería no vuelve a aparecer. Pero sabemos de él por un breve diálogo entre otros personajes, que hablan de la revolución con esa característica sensación de desorden y cansancio, de partidos opuestos, múltiples caudillos, confusión (la revolución es, para Rulfo, anarquía, campo abierto para los más audaces y listos, para los primeros en llegar y tomar; así se lo dice Pedro Páramo a un campesino-revolucionario: «... ¿pero no se te ha ocurrido asaltar Contla? ¿Para qué crees que andas en la revolución? Si vas a pedir limosna estás atrasado... ¡Echate sobre algún pueblo!»). Ahora, el *Tilcuate,* otro servidor de Pedro Páramo sumado a la revolución, es quien le comunica:

> —Se ha levantado en armas el padre Rentería. *¿Nos vamos con él, o contra él?*
>
> —Eso ni se discute. Ponte al lado del gobierno.

—Pero si somos irregulares. Nos consideran rebeldes.

—Entonces vete a descansar.

—¿Con el vuelo que llevo?

—Haz lo que quieras, entonces.

—Me iré a reforzar al padrecito. *Me gusta cómo gritan. Además lleva uno ganada la salvación.*

Irracionalismo y fanatismo como móviles revolucionarios. Testimonio sin concesiones de Rulfo. Búsqueda de un nuevo destino en la acción, en la lucha, para Rentería, sin saber, queriendo no saber, que el final es el mismo. En una «secuencia» anterior, Susana, a la que ha ido a confortar, lo despide tuteándolo —la muerte iguala, hermana, democratiza— «no vuelvas, no te necesito». «¿Para qué vienes a verme, *si estas muerto?* El padre Rentería cerró la puerta y salió al aire de la noche.» En su noche eterna, también él se despeña. Porque si la religión murió en él, tampoco la revolución le dio vida. No hay salida a la vida, porque todas son entradas para la muerte.

No hay redención, como en el alucinante, vasto y complejo universo de William Faulkner, nacido en 1897, y cuya obra es anterior a *Pedro Páramo,* y era bien conocida en los años cincuenta. El monólogo interior, las cambiantes secuencias de tiempo y lugar, y el marco de referencias personales que hemos visto en Rulfo, habían creado en 1929 esa novela magistral que es *El estruendo y la furia,* que, a su vez, es una de las mejores evocaciones de los orígenes infantiles. La reversión hacia la niñez es una constante temática de todos los personajes de Faulkner. Lo hemos visto también en *Pedro Páramo.* Y Rulfo y Faulkner se aproximan también por su conservadurismo, con la diferencia de que Rulfo no añora nostálgicamente el Méjico anterior a la Revolución, mientras que Faulkner se aferra a las viejas tradiciones caballerescas del Sur anterior a la guerra civil, rechazando la nueva civilización, el industrialismo, la mujer moderna y el negro emancipado. El reaccionarismo del escritor norteamericano, sin fisura, supera en mucho al del mejicano.

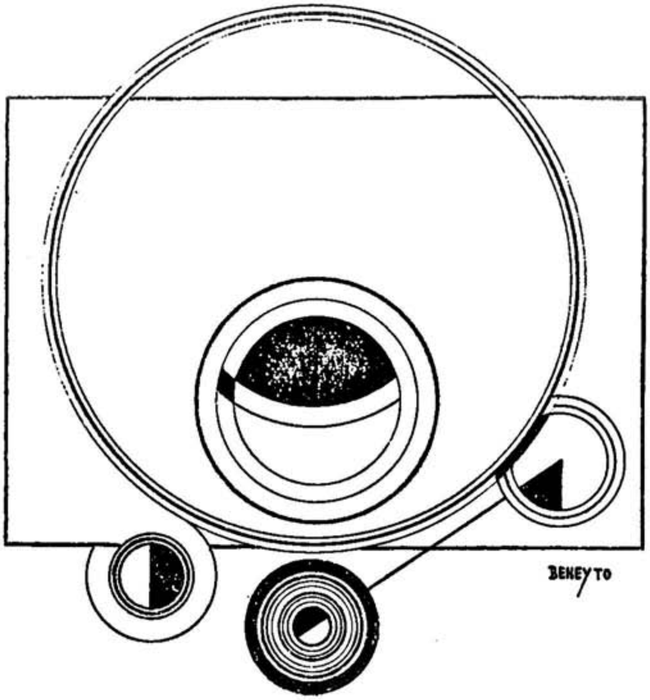
Pero, además, Rulfo ha sabido asimilar técnicas anteriores y exteriores a un mundo mejicano y personalísimo, a una creación extremadamente original, inconfundible. Su lenguaje, además, siempre es comprensible. Queda muy lejos del barroquismo de muchas páginas faulknerianas. Rulfo rechaza terminantemente la literatura barroca. «Trato de defenderme del barroquismo. Y lo haré por todos los medios que tenga a mi alcance.» El lenguaje es lo más importante de su obra, y sobre esto también ha sido explícito: «Precisamente lo que yo no quería era hablar como un libro escrito. Quería, no hablar como se escribe, sino escribir como se habla.» Postura opuesta por completo a la de

otros contemporáneos americanos, a los de esos dos magnos cubanos que son José Lezama Lima, el barroco, hermético, rebosante de cultura, superliterario poeta y novelista, y Alejo Carpentier, que ha escrito: «El legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco.» Por eso ya apunté al principio la situación insular de Juan Rulfo en el continente de la novela hispanoamericana actual.

Breve, circunscrita a unos concretos, limitados paisajes físicos y humanos, la obra de Rulfo, que por eso mismo peca de una cierta monotonía, es uno de los más altos, austeros y limpios ejercicios de prosa castellana de los pasados años. El noble y fructífero esfuerzo de un escritor fiel a sí mismo, a su país, a sus gentes, pero sabiendo trascenderlo todo en arte de alcance universal, colocando a la narrativa mejicana en la primera fila de la gran literatura americo-hispana de nuestros días. Preocupa, por ello, su largo silencio desde *Pedro Páramo*. Y esperamos el próximo libro de este asceta literario, de este apasionado de la depuración y la concisión, de la palabra popular y exacta, y, a la vez, mágicamente iluminada. De este cartesiano alucinado, de este quemado, llagado, en carne viva, en tierra muerta, puro y doliente escritor que se llama Juan Rulfo.

Enero, 1970

Emilio Miró
Sedano, 7
Madrid-11



HISPANOAMERICA A LA VISTA

SOBRE LA NUEVA NARRATIVA CUBANA

POR

JULIO E. MIRANDA

Bien puede decirse que, en Cuba, no existe una novelística anterior a 1959. En cambio, sí existe una cuentística. Apunto simplemente el hecho, pero no es éste el lugar para analizarlo. Apenas cuatro nombres, y un puñado de obras, sostienen la novela cubana en el siglo XIX y parte del XX: el romántico Cirilo Villaverde, el desigual Ramón Meza, el duramente crítico Miguel de Carrión, y el agradable Carlos Loveira —valgan estas breves caracterizaciones—. Ya los años treinta ven surgir la poderosa figura de Alejo Carpentier, que con su *Ecue-Yamba-O* (1933) inicia su carrera de no muchos pero excelentes libros: *El reino de este mundo* (1948), *Los pasos perdidos* (1953), *Guerra del tiempo* (1956), *El acoso* (1958), para culminar con *El siglo de las luces* (1962). Mientras tanto, otro autor no menor, José Lezama Lima, iba lentamente trazando los capítulos de su *Paradiso,* aparecida íntegra en 1966.

El cuento, por su parte, asentó una tradición más temprana, y los años cuarenta y cincuenta podían ya presentar una buena nómina de sólidos autores: entre los que se contaban el mismo Carpentier, Lino Novás Calvo, Dora Alonso, Félix Pita Rodríguez, Enrique Labrador Ruiz, Virgilio Piñera, Onelio Jorge Cardoso, Carballido Rey, etc. La corriente mayor de esta cuentística era costumbrista, generalmente radicada en ambientes campesinos, con las destacadas excepciones de Carpentier, dedicado al cultivo de lo que él mismo ha llamado lo *real maravilloso americano,* y Virgilio Piñera, hacedor de un absurdo certero y de raíz netamente criolla, simultáneo y en parte anterior al absurdo europeo (1).

Algunos de estos autores han continuado su producción en la revolución, desarrollando sus respectivas obras con éxito: Carpentier, Piñera, Lezama, Cardoso, sobre todo (2). Otros, aún presentes en los pri-

(1) PIÑERA inicia el absurdo en Cuba en 1942, con su pieza teatral *Electra Garrigó,* continuándolo inmediatamente con numerosos cuentos y una novela, *La carne de René,* datando gran parte de ellos de estos mismos años cuarenta.

(2) Además de *El siglo de las luces* y *Paradiso,* habría que nombrar los *Cuentos* y las novelas *Pequeñas maniobras* y *Presiones y diamantes,* de PIÑERA, así como los *Cuentos completos* y el reciente *Iba caminando,* de CARDOSO. Igualmente se espera con impaciencia la publicación del primer volumen de una trilogía que CARPENTIER prepara sobre la revolución cubana, cuyo título provisional es *El año 1959.*

meros años, se han ido eclipsando poco a poco, aunque hayan publicado algunos libros, de escaso peso en el actual proceso literario.

Los primeros años de la revolución ven surgir toda una nueva promoción de novelistas, de presencia casi estrictamente inédita hasta entonces. Ocho libros constituyen su aporte, cuyo interés es más que nada histórico: *No hay problema,* de Edmundo Desnoes (1930); *La búsqueda,* de Jaime Sarusky (1931); *El descanso,* de Abelardo Piñeiro (1927); *Los muertos andan solos,* de Juan Arcocha (1927); *El sol a plomo,* de Humberto Arenal (1926); *Los días de nuestra angustia,* de Noel Navarro (1931); *El sol, ese enemigo,* de José Lorenzo Fuentes (1928), y *La situación,* de Lisandro Otero (1932).

Son novelas editadas en 1961, 62 y 63, y que muestran ya una serie de características propias a toda la nueva narrativa cubana:

1) Intento de superación del costumbrismo anterior: son novelas *urbanas,* con el paisaje de cemento en que se desenvuelven gran parte de los conflictos prerrevolucionarios y revolucionarios (3).

2) Clara toma de conciencia sobre el pasado —que, poco a poco se extenderá al presente, más cercano y, por lo tanto, más difícil de apresar—, llegando incluso a convertirse en una obsesión de la nueva literatura, aplicable también en parte a la poesía y al teatro.

3) Lo que la convierte, por tanto, en literatura de *denuncia,* con una corriente de fondo moralizante.

Estas ocho novelas presentaban igualmente dos rasgos propios, que reaparecerán eventualmente en obras posteriores:

1) Son obras inmaduras, a veces con una gran indefinición estilística y una evidente oscilación entre distintas posibilidades narrativas.

2) De lo que se desprende inmediatamente un tratamiento superficial de los problemas, interesantes en sí, que tocan.

Como se ve, hay aquí una promoción, un grupo de novelistas que se presentan en cerradas filas, abriendo fuego al mismo tiempo y desde parecidas circunstancias. Después de esta llegada masiva, *boom* cuantitativo de la nueva narrativa, comenzará el largo camino individual de numerosos autores, tanto de novela como de cuento, y generalmente de ambas cosas, incluyéndose todos en un concepto amplio, fuera de esquemas generacionales.

---

(3) Según CARPENTIER, «la gran tarea del novelista americano de hoy está en inscribir la fisonomía de sus ciudades en la literatura universal, olvidándose de tipicismos y costumbrismos». En *Problemática de la actual novela latinoamericana,* incluida en su colección de ensayos *Tientos y diferencias,* p. 13. Desde luego, CARPENTIER dirige esto sobre todo contra el nativismo folklorista de los años treinta en América Latina, sin negar las posibilidades de una narrativa instalada «fuera de la ciudad», pero nada costumbrista, cuyo mayor exponente es JUAN RULFO.

De hecho, sólo puede salvarse una de las ocho primeras obras, y es *La situación*, de Lisandro Otero, precisamente la última en publicarse (1963) y la más funcionalmente ambiciosa: trazar un amplio panorama de la burguesía cubana en los años cincuenta, con rápidas incursiones a un pasado aún más lejano, en el que estas familias fundaron su poder (4). Esta novela cumple su función de crónica sin perjuicio de una prosa cuidada, inteligente, a veces bella y siempre sólida; y esto, junto con un argumento interesante y un desarrollo satisfactorio, la diferencian señaladamente del resto, donde encontramos, o un escribir como quien no quiere —o no puede— la cosa, descuidado, banal, o una retórica estúpida, absurdamente pretenciosa, o la increíble mezcla de ambos. Urgencia testimonial mal entendida, en suma, comprensible históricamente, pero cuya destreza literaria logra, precisamente, anular en gran parte los testimonios. Ya se ha dicho muchas veces que la mala literatura social no sirve ni como literatura ni como alegato. De hecho algunos de estos autores escarmentaron, dándonos posteriormente buenas sorpresas, y de otros no se ha oído hablar más.

A raíz de la publicación de estas obras, Luis Agüero, en un artículo (5), hizo una de las afirmaciones más gratuitas que se hayan escrito en Cuba: «Los nuevos novelistas cubanos están construyendo la verdadera y más vigorosa literatura revolucionaria. A ellos está encomendada la tarea de echar las bases de nuestra futura cultura.» Aparte del dogmatismo de fondo de esta declaración, que parece no dejar nada al resto de los artistas, existe el hecho innegable de que, por aquel entonces, eran los cuentistas quienes habían marcado una fortísima entrada en las letras cubanas.

Esta presentación de los cuentistas incluía, sobre todo, seis libros: *Así en la paz como en la guerra*, de Guillermo Cabrera Infante (1929); *La vuelta en redondo*, de Humberto Arenal (1926); *El regreso*, de Calvert Casey (1923); *La guerra y los basiliscos*, de Rogelio Llopis (1926); *De aquí para allá*, de Luis Agüero (1938), y *Circulando el cuadrado*, de César López (1933).

Así en la paz como en la guerra, de Cabrera Infante, publicado en 1960, es un libro violento, duro, magnífico, digno fabulario de la Cuba prerrevolucionaria, que dialectiza el contenido en dos tipos de historias complementarias: los cuentos, más extensos, donde la vio-

(4) Para CARPENTIER, que fue uno de los jurados que entregó a *La situación* el premio Casa de las Américas de novela, esta obra «se sitúa en la categoría de libros que deben escribirse actualmente en Cuba», agregando que «Lisandro Otero ha podido reconstruir la vida de burguesías anteriores con una exactitud y una soltura que asombran», y esto con la «virtud de ir a lo esencial». «Un jurado opina», en *La Gaceta de Cuba*, 15 de marzo de 1963, p. 3.

(5) «La novela», en *Casa de las Américas*, enero-abril 1964, p. 67.

lencia manifiesta sus diversas formas —y, por lo tanto, sus diversos disfraces—, y las viñetas, de una sola página, donde lo brutal se da condensado y con los uniformes de la represión oficial. Ambos mundos se complementan, son de hecho el mismo mundo, causa y efecto a la vez uno del otro. Porque la violencia que campea abiertamente en las viñetas es sostenida por la indiferencia de los protagonistas de los cuentos, «buena gente cuyas sonrisas, al momento de golpear, parecen dar a entender que no hay problema, que aquí no ha pasado nada», con lo que, «en suma, nadie tiene la culpa» (6), o nadie quiere tenerla. Pecado colectivo, pues, favorecido por la opresión ambiente, que empuja a todos a marginarse de «lo político», a «vivir su vida», a olvidar, a no querer ver (7). A excepción de los asesinos policiales, el resto de estos seres no es ni malo ni bueno: simplemente sobreviven en los años difíciles. Cabrera Infante no simplifica, da lo real en toda su complejidad, desde la miseria cotidiana de una familia, vista maravillosamente por los ojos de una niña —*Un rato de tenmeallá*—, hasta la brutalidad sin frenos del gangsterismo cubano —*Balada de plomo y yerro*—, pasando por la ingenuidad terrible con una dueña de prostíbulo habla de su negocio —*Josefina, atiende a los señores*— y la crisis de una muchacha burguesa recién seducida —*En el gran ecbó*—, hasta llegar a *Resaca,* en que Cabrera Infante, apenas con veintitrés años, afirmó valientemente, cuando poca gente creía en ello, la llegada futura de la Revolución, mostrando al mismo tiempo la corrupción de los dirigentes obreros de la época. Porque son cuentos escritos desde 1949 hasta 1958, al hilo de un tiempo oscuro, y que nos quedan como magnífico testimonio de lo que fue, conducidos por un realismo hábil, de evidente estirpe norteamericana, que sirve muy bien a las intenciones del autor.

El regreso, de Calvert Casey, publicado en 1962, es igualmente un libro vuelto hacia el pasado —que, por entonces, estaba todavía presente en todas las conciencias—, que presenta los submundos de la antigua Cuba: el ritual de iniciación del muchachito, llevado por su tío al prostíbulo cuando estrena pantalones largos; los amores frustrados de una vieja tía; la sujeción de toda una familia a las vibrantes tinieblas del espiritismo; la desorientación de un artista *snob,* que vuelve a su patria para encontrarse, al mismo tiempo, consigo y

---

(6) Ambrosio Fornet, en su inteligente crítica «Las caras de la violencia», incluida en su colección de artículos *En tres y dos,* pp. 47 y 48.

(7) Y un análisis del lenguaje en los años cincuenta daría muy significativo material de comprensión sobre el cansancio y el escepticismo de un pueblo; desde el «yo simpatizo, pero no me meto» que delataba la impotencia política, hasta todas las febriles declaraciones de que «la vida es corta, hay que vivirla», sin olvidar las numerosas alienaciones contenidas en matices como éste: «es negro, pero buena persona».

con la muerte, absurda muerte en manos de los esbirros de la dictadura. Un cuento, *El sol,* se destaca temáticamente del conjunto, narrando los últimos momentos en la vida de varias personas, completamente ajenas a la explosión de una bomba que va a convertir el planeta en un nuevo astro ardiente. Calvert Casey ensaya, en este libro, diversos estilos que van desde el monólogo interior a la prolija retórica, casi siempre logrando sus intentos. Esta como indiferenciación estilística puede testimoniar, tanto de la preocupación del autor por captar atmósferas muy diferentes —y estas atmósferas son lo mejor y, de hecho, la clave de sus cuentos—, como de una búsqueda de estilo personal, que perfila en cierta constante a través de los distintos relatos.

La vuelta en redondo (1962), de Humberto Arenal, supone ya un gran avance sobre su novela *El sol a plomo,* que más bien quedaba del lado del periodismo, relatando documentalmente el secuestro de Fangio. Con estos cuentos, Arenal anuncia su habilidad para presentarnos breves noticias humanas, vidas reales, concretas, que nos llegan hondo pese a que, todavía, faltara en *La vuelta en rendodo* una mayor profundización y desarrollo de los diferentes relatos, quedando algunos de ellos en proyecto, en presentación de materia evidentemente rica, pero en parte desperdiciada. De todos modos, cuentos como *La pérdida de un amigo, La vuelta en redondo* y otros, eran ya un hecho innegable, mostrando a un escritor evidentemente interesado en lo sicológico y bien dotado para ello —sobre todo en lo que concierne a las funciones del recuerdo y a los años de infancia—, pero que no se desinteresa completamente del enraizamiento de los motivos en contextos más amplios. Estilísticamente, Arenal presentó, desde entonces, un eclecticismo discreto y funcional, situándose en cierto modo a medio camino de Cabrera Infante y Calvert Casey, y como ellos bajo la influencia de la literatura norteamericana.

La guerra y los basiliscos (1962), de Rogelio Llopis, tiene, junto a cuentos de nivel medio, tres fabulosos «Cuentos pírricos» donde el humor y la imaginación se combinan en una certera crítica fantasiosa, triunfando del realismo mayoritario y afirmando para los nuevos autores la posibilidad más o menos absurdista iniciada con éxito por Virgilio Piñera.

Luis Agüero, con su *De aquí para allá,* nos da un realismo ágil, traspasado de humor y breves toques poéticos, que sabe captar la escena, el acontecimiento, el personaje, renovando en algunos de estos cuentos el costumbrismo tradicional, y dependiendo en otros del estilo urbano de Cabrera Infante.

Finalmente, César López nos entrega, en 1963, su *Circulando el cuadrado,* relatos absurdos de un humor truculento muy en la línea

de Piñera, donde encontramos la misma frialdad, el mismo distanciamiento que cuenta lo tremendo como si no lo fuera, aumentando así la sensación de extrañamiento del lector con respecto al mundo expuesto, que sin embargo se adivina cotidiano, aunque nos resistamos a admitirlo. *Los visitantes, Las confesiones* y *Los paseos nocturnos* se destacan del conjunto, donde hay también algún cuento sobrante. Pero, en general, puede decirse que el implacable modo con que López trata diversas patologías —la indecisión, el fanatismo, el consumismo, la vanidad, la politiquería— es certero, útil. Otras veces, lo metafísico acecha, y el cuento nos hiela en su absurda perfección.

Tenemos, pues, en 1963, dos promociones nuevas en el país, formando las filas de la narrativa revolucionaria. De todos ellos, muy pocos habían publicado con anterioridad a 1959; entre los novelistas, Arenal editó su *Sol a plomo* ya en 1958; Desnoes había sacado un breve cuaderno de poesía y prosa, *Todo está en el fuego,* en 1952; José Lorenzo Fuentes había publicado cuentos sueltos; Lisandro Otero, un libro de cuentos, *Tabaco para un Jueves Santo,* en 1956. Los cuentistas, por su parte, con la excepción del también novelista Arenal, no contaban con libro alguno, habiendo publicado en revistas (8).

Los cuentistas añaden igualmente una característica peculiar, que pronto se hará extensible a toda la narrativa —y, en gran parte, a toda la literatura—: la fusión generacional. De Calvert Casey, nacido en 1923, a Luis Agüero, nacido en 1938, va la cifra que Ortega consideraba definitoria de una generación: quince años. Pero aquí, menos aún que en la poesía, pueden señalarse determinantes diferenciales entre generaciones. Un año más, y Nelson Rodríguez, nacido en 1943, se incorporará a la narrativa de los nuevos (9).

Con respecto a los novelistas, los cuentistas abren la marcha de forma en extremo superior. El costumbrismo está, o superado o renovado en parte; la toma de conciencia del pasado se abre en un amplio mosaico que la fragmentación del cuento dinamiza, y esto, unido a una técnica bien manejada y el uso de varios estilos sólidamente personales, redunda en la denuncia eficaz que la primera serie de novelas lograba sólo parcialmente. Así, salvando únicamente *La situación* de las ocho novelas iniciales, se pueden aceptar como válidos en su con-

(8) De hecho, de los tres libros publicados por los nuevos narradores, dos se editaron fuera de Cuba: *El sol a plomo,* en Nueva York, y *Tabaco para un jueves santo,* en París.

(9) Personalmente, creo que hay una causa fundamental: si bien, en poesía, la generación del 50 pudo formarse una figura propia más o menos definida antes de la Revolución, con libros señalados y cierta comunicación entre sus miembros, los narradores correspondientes no editan ningún libro importante, y están más dispersos que los poetas. También tenían los poetas una promoción anterior firme ante —y contra— la cual reaccionar, mientras que la narrativa previa a los nuevos era de figura mucho menos definida.

junto al menos cuatro de los libros de cuentos: *Así en la paz como en la guerra, La vuelta en Redondo, El regreso* y *Circulando el cuadrado.*

1964 y 1965 reproducen, con variantes, la situación anterior. Por parte de las novelas, sólo dos merecen atención: *El perseguido,* de César Leante (1928), que se inscribe de lleno en la corriente testimonial sobre la lucha contra la dictadura, creando una trama documental que no pretende —ni logra— nada más; y *Memorias del subdesarrollo,* de Edmundo Desnoes, su tercera novela —a la que ha precedido *El cataclismo*—. En ella. retoma Desnoes la problemática del desarraigo, profundizando lo que en su primera novela, *No hay problema,* era mero esquema superficial. Así, la dificultad de integración en la revolución de un pequeño burgués sobreviviente, que observa con ojos extrañados la transformación ambiental, logra alcanzar veracidad sicológica y coherencia sociológica, aunque la dejadez del estilo —sin estilo— de Desnoes perjudique siempre sus historias —que, de hecho, son la misma, en novelas y cuentos, dejándose llevar demasiado de su agudeza, sentido del humor y capacidad de observación, facilismo literario que no es el único en padecerlo en Cuba (10).

El cuento reafirma su superioridad en la producción de estos dos años. Humberto Arenal publica un segundo volumen, *El tiempo ha descendido;* Nelson Rodríguez se inicia con *El regalo;* y se abre para la narrativa cubana un amplio margen de posibilidades en la ciencia-ficción, actuando de pioneros Angel Arango, con *¿Adónde van los cefalomos?,* y tres jóvenes autores, Carlos Cabada, Juan Herrero y Agenor Martí, con sus *Cuentos de ciencia-ficción.*

El tiempo ha descendido, de Arenal, pone una nota de gran profundidad humana en la nueva narrativa. Los seres de este libro viven ajenos a cualquier eventualidad revolucionaria, pero sus vidas frustradas, doloridas, apelan desde lo más hondo a un suceso liberador. Humberto Arenal ilustra con su obra que la verdad es siempre revolucionaria, y es uno de los firmes baluartes de quienes, antes y después, se empeñan en una literatura de investigación humana, no ajena al tiempo pero tampoco meramente anecdótica, superior a toda simple crónica, cuya documentalidad hallaría mejor uso en libros al modo de Oscar Lewis o el cubano Miguel Barnet, o en reportajes como los que han

(10) De hecho, algunos argumentos de Desnoes han debido esperar a posteriores autores para ser explotados en buena literatura. Como ejemplo significativo, pensemos en el cuento *¡Ya y ya!,* publicado por DESNOES en 1963, y cuyo problema recibirá digno tratamiento por Antonio Benítez, cuatro años después, en *Recuerdos de una piel.*

escrito no pocos periodistas cubanos, más ricos en humanidad cabal y contenido revolucionario que bastantes supuestas «obras literarias». Dos pequeñas joyas presenta *El tiempo ha descendido:* el cuento que titula el volumen y *El caballero Charles.*

Nelson Rodríguez, con *El regalo,* ofrece brevísimos cuentos donde una prosa funcional, puesta al servicio de la sorpresa y el humor cruel, conduce tanto al juego gratuito como a la certera crítica social y el detalle humano. Rodríguez se afilia, con su primer libro, a la literatura absurdista que ha encontrato feliz desarrollo en autores como César López, Antón Arrufat *(Mi antagonista y otras observaciones),* Angela Martínez *(Memorias de un decapitado),* Evora Tamayo *(Cuentos para abuelas enfermas),* pero también numerosos epígonos que pretenden refugiarse en la aparente facilidad del género para escapar a deberes mayores. De hecho, el absurdismo, que se inicia, crece y decae en esos mismos años, amenazó con su repentina inflación a la nueva literatura, que en general padece una excesiva proliferación de autores, de los que el tiempo se va encargando.

Los *Cuentos de ciencia-ficción,* de Cabada, Herrero y Martí, presentaban un nivel medio aceptable para los dos primeros, cuyas historias estaban bañadas de ternura y humor, portando el mínimo aparato científico necesario, y una mediocridad lamentable en lo tocante al tercero de estos autores. El libro de Arango, *¿Adónde van los cefalomos?,* era, por el contrario, una excelente obra, donde las posibilidades poéticas, críticas o simplemente regocijantes de este tipo de literatura rendían suficiente fruto, apuntando a libros posteriores. Estos libros y sus autores surgían cumplidamente después: el mismo Arango, en 1966, ofrece *El planeta negro,* mientras que un inédito, Miguel Collazo, se presenta con *El libro fantástico de Oaj.* En Collazo, la ciencia-ficción logra una multirreferencialidad magnífica, que va desde los planteamientos filosóficos hasta las metáforas políticas, siempre con el aporte de un humor muy criollo, ceñido a veces y desatado otras, todo lo cual se conjuga para convertirlo en el mejor autor cubano de este género, lo que se encuentra reafirmado en los fragmentos conocidos del libro que prepara actualmente, el *Libro de la invasión de los terrícolas.* Ultimamente, un nuevo cuentista, Germán Piniella, promete la continuación exitosa de esta literatura, a la cual le han salido también epígonos lamentables.

En el prólogo a los *Cuentos de ciencia-ficción,* Oscar Hurtado rompía lanzas en defensa del género, mostrando de modo definitivo «la ampliación de los límites de la realidad hasta incluir el campo de lo fantástico», y caracterizando a los autores de ciencia-ficción como *rea-*

listas del futuro (11). Al mismo tiempo, criticaba el realismo monocorde predominante, diciendo que «Esta desventura —la falta de imaginación— es una de las causas de que la literatura cubana sea una de las más aburridas del mundo» (12).

Tanto la defensa de la fantasía como la crítica a un realismo sin aspiraciones venían muy a punto en un momento en que la inflación de libros realistas marcaba un culmen en la larga lista de mediocridades, sobre todo en lo concerniente al cuento. Como si, pasado el entusiasmo indiscriminado de la primera etapa revolucionaria, y entrados en la cotidiana y fatigosa labor de construcción, el agotamiento creador tomara fueros exagerados. De hecho, toda literatura arrastra, por inercia, el peso muerto de autores y libros mediocres, pero las facilidades de publicación existentes en Cuba agravaban el problema. Así, junto a escritores de nivel «aceptable», como Reynaldo González, Sergio Chaple, Raúl Aparicio, etc., el lector cubano ha debido soportar tan lamentables producciones como las debidas a Julio Matas, David Camps, Jesús Abascal, Rafael Garriga, José Martínez Matos y muchos otros. Algunos autores, antes y después, se han salvado gracias a peculiares virtudes: Ambrosio Fornet con su humor inteligente, Rigoberto Díaz Cruz con su gracia costumbrista, Ada Abdo con su concentrado lirismo. Por su parte, José Lorenzo Fuentes ha escrito numerosos cuentos, tanto realistas como fantásticos, logrando a veces relatos de perfecto equilibrio, sobre todo los contenidos en su último volumen, *El vendedor de días* (1967).

Si la primera serie de novelas de los jóvenes escritores fue más que nada anuncio, prueba y... fracaso, 1967 regaló una contrapartida excelente, capaz de asentar con firmeza la calidad de sus autores y rendir cuenta de una evolución callada pero altamente fructífera (13). Ocho

---

(11) Sin negar, desde luego, la capacidad de la ciencia-ficción para investigar la realidad actual, a modo de metáfora cuyo distanciamiento permite una mejor visión de los problemas cuyas líneas se desarrollan de manera prospectiva.

(12) No está sólo OSCAR HURTADO en esta crítica. LUIS ROGELIO NOGUERAS, uno de los más jóvenes poetas, ha escrito: «El 75 por 100 de las novelas publicadas en Cuba entre los años 1959-66 son bastante malas: esquemáticas, aburridas, superficiales» (en *Historia de una pasión cubana, El caimán barbudo*, opus. 15, página 14); y el también joven novelista REINALDO ARENAS afirmaba, tras la publicación de su magnífica novela *Celestino antes del alba:* «Pero lo triste de todo esto es que cuando alguien se preocupa por expresar las demás realidades, se molestan, o lo tachan a uno de poco realista», para señalar igualmente al realismo más superficial como «el esquema con el cual trabaja el 99 por 100 de nuestra crítica» (en «Celestino y yo», *Unión*, julio-septiembre 1967, p. 119).

(13) Mil novecientos sesenta y siete fue un año peculiarmente rico para toda la literatura cubana. Si el cuento alcanzó un solo gran libro, *Tute de reyes*, de ANTONIO BENÍTEZ, su existencia valía suficientemente. La poesía, por su parte, contó con una cosecha buena en cantidad y calidad: *La sagrada familia*, de MIGUEL BARNET; *Primer libro de la ciudad*, de CÉSAR LÓPEZ; *Cabeza de zanahoria*, de NOGUERAS; *Casa que no existía*, de LINA DE FERIA, y *Richard trajo su flauta y otros argumentos*, de NANCY MOREJÓN, señaladamente.

novelas, casi simbólicamente, saldan la deuda anterior, juntando, con la depuración de los años, creadores de muy distintas edades. Estas obras son: *Los animales sagrados,* de Humberto Arenal (1926); *Pasión de Urbino,* de Lisandro Otero (1932); *Rebelión en la octava casa,* de Sarusky (1931); *Celestino antes del alba,* de Reinaldo Arenas (1934); *La vida en dos,* de Luis Agüero (1938); *Los desnudos,* de David Buzzi (1932); *La robla,* de Gustavo Eguren (1926), y *Tres tristes tigres,* de Guillermo Cabrera Infante (1929).

Con una narración de gran objetividad, casi a medio camino entre el *nouveau roman* y el cine, Arenal reincide en el tema de la incomunicación, del amor frustrado, de la búsqueda sin resultado y la nada que queda a los protagonistas, acabado lo que pudo ser el amor y no fue sino un amor más. *Los animales sagrados* no logra, a mi entender, la excelencia de algunos cuentos de Arenal, pero sí un grado de solidez que la hacen obra digna, pese a cierto esquematismo y superficialidad que lastran desigualmente sus páginas.

Pasión de Urbino, de Lisandro Otero, apunta al mismo objetivo temático de su primera novela, *La situación:* la crisis de la burguesía cubana prerrevolucionaria, aunque el estilo es completamente distinto. Del realismo de aquélla a la sofisticación y complejidad estructural de ésta va un gran paso, que no sé si llamar positivo o no, pero grande en todo caso. Un cura católico y una dama de alta sociedad viven una fugaz pero intensa pasión, creándose en su torno una trama abigarrada y recurrente, que gira sobre sí misma confundiéndolo todo y dejando una profunda sensación de decadencia e inevitable catástrofe (14).

Seis años después de *La búsqueda,* Jaime Sarusky se nos presenta hecho un escritor. El tema recurrente en la nueva literatura cubana de la lucha contra la dictadura es dado ahora con una lograda elaboración de atmósferas, de personajes. *Rebelión en la octava casa* es una novela de climas, por los que la acción atraviesa modificándose continuamente y, como bien ha dicho Carpentier, «tiene por protagonista el peligro».

La vida en dos, de Luis Agüero, nos ofrece ese costumbrismo renovado, propio de su autor, donde los hechos del pequeño pueblo se nos entregan tamizados por el humor y la ternura, dándonos a la vez una

(14) *Pasión de Urbino* ha provocado una de las más vivas polémicas surgidas en torno a la nueva literatura cubana, cuando *El Caimán Barbudo* pidió su opinión sobre la novela a tres escritores: Luis Rogelio Nogueras, Heberto Padilla y Oscar Hurtado. Mientras que Nogueras la calificó de *importante* y Hurtado declaró que era la novela «de estructura más notable de todas las escritas en Cuba (y en otros países latinoamericanos) y la más compleja en su procedimiento», Padilla la atacó durísimamente, oponiéndole como ejemplo positivo el *Tres tristes tigres,* de CABRERA INFANTE (véase el opus 15 del *Caimán Barbudo,* paginas 12 a 15). Yo, personalmente, sospecho algo de pose complejista en la novela de Otero, sin negar su evidente interés formal.

trama humilde y su poética envoltura. Hay personajes humanísimos, sobre todo una figura maravillosa, Bebita Alvarado, y bien puede decirse que Agüero ha trascendido el costumbrismo desde dentro, alcanzando la autenticidad de la buena literatura.

La robla, de Gustavo Eguren, falla como conjunto en la misma medida que triunfa la prosa de sus páginas. Sin articular suficientemente una trama —la historia de una huelga en España— y sus protagonistas, Eguren ofrece como compensación magníficos diálogos, buceos intensos en los personajes y un estilo sólido, denso. Esta primera obra de Eguren lo compromete con una producción posterior, que satisfaga su evidente capacidad, acaso con mejor desarrollo en el cuento, cuya necesaria concentración narrativa puede ofrecer mejor marco a su prosa.

Los desnudos, de David Buzzi, es un apasionado recuento de los años revolucionarios, con toda la carga de sus múltiples problemas, y las varias trayectorias que, situados inevitablemente dentro del proceso, ejecutan diversos personajes. Dinámica, compleja, rica, *Los desnudos* integra en su fluir muy variados modos de escritura, desde el monólogo interior hasta los trozos de memorias, pasando por la inclusión de cuentos y otras posibilidades, con un manejo dúctil del tiempo y la utilización de diferentes puntos de visión. Novela militante, socialmente moralista debido a la convicción revolucionaria de su autor, *Los desnudos* ofrece no obstante una objetividad de conjunto que le permite ser —pese a maniqueísmos y simplificaciones de detalle— el primer gran mosaico de la Revolución.

Celestino antes del alba abre un nuevo camino dentro de la actual narrativa cubana. Aquí, el realismo más o menos complejo, más o menos profundo del resto de los nuevos autores, deja paso a la realidad de lo irreal, como puerta inevitable para alcanzar la realidad total, múltiple y cambiante. La imaginación de un niño, que supera su triste situación cotidiana instaurando un mundo otro, de filiación mágica, con la presencia maravillosa de un compañero ficticio, Celestino, es el núcleo de una narración recurrente, espiral que se ramifica avanzando. La poesía no elude, sin embargo, la realidad, ya que este mundo imaginado no es más que un modo de existir en el de todos los días. Bien pudiera hablarse, con esta magnífica novela, de un auténtico surrealismo tropical.

Tres tristes tigres es un amplio mosaico de la Cuba prerrevolucionaria, donde la falsa y espasmódica vida nocturna de los años cincuenta sirve de espejo grotesco a la otra realidad, la realidad más real de la opresión batistiana y la lucha clandestina, de la pobreza y la corrupción oficial, que se nos dan de pasada, apenas con alusiones rápidas pero certeras; y es esta realidad la que actúa poderosamente, empu-

jando a los seres abisales que habitan la noche acuática de los cabarets a hundirse más y más en los rincones oscuros y cegarse con las falsas luces de los bombillos de colores. Cabrera Infante, sin embargo, ha desperdiciado gran cantidad de páginas con meros juegos literarios y gráficos, blablablás puestos en boca de tres personajes idénticos que se reparten la narración de la novela, haciendo gala de sus preferencias gastronómicas, metafísicas, estéticas... Hay mucho de banalidad megalománica y de complacencia de guía turística para morbosos, aunque las dotes excepcionales de Cabrera Infante salven lo suficiente como para despertar interés y apasionar tanto a sus defensores como a sus detractores (15).

En general, pues, 1967 ha puesto a la novela cubana en situación inmejorable para comenzar un desarrollo múltiple y potente. Si *Tres tristes tigres* y *Los desnudos* trazan sendos panoramas del pasado y el presente, cumpliendo la primera la caracterización de la fisonomía urbana que Carpentier pedía a los novelistas actuales —caracterización que tiene en cuenta la mayoría de los contextos enumerados por él (16)—, y entrando la segunda en la elaboración de una épica revolucionaria que se vuelve hacia los problemas del presente, aunque los integre en una decidida militancia; si tanto las dos novelas ya nombradas, como *Pasión de Urbino* y *Celestino antes del alba* alcanzan una complejidad estructural prometedora; si esta última hace gala de una poderosa imaginación, escrutadora poéticamente de lo humano; si tanto *Rebelión en la octava casa* como *La vida en dos* renuevan sus géneros limitados, dándoles calidad suficiente, y *La robla* muestra la solidez y belleza de una prosa perfecta, curada de la inmadurez estilística de tanta narrativa anterior, se puede decir que ya están echadas las bases para la formulación, en obras, de una serie de líneas novelísticas fructíferas, que serán, a su tiempo, superadas, garantizando un movimiento hacia adelante que la constante aparición de nuevos autores no hace sino confirmar (17).

Los fragmentos conocidos de novelas de inminente o recientísima aparición ahondan la sensación de optimismo respecto a la actual y

---

(15) Concretamente, Heberto Padilla, en la polémica ya citada, decía que *Tres tristes tigres* es «sin duda, una de las novelas más brillantes, más ingeniosas y profundamente cubanas que hayan sido escritas alguna vez», lo cual podría admitirse sin dejar de afirmar su defecto radical, y pensando en lo que hubiera sido esta novela reducida a 250 pp. de sus casi 500.

(16) Véase el ensayo ya citado, *Problemática de la actual novela latinoamericana.*

(17) Téngase en cuenta que de los ocho novelistas presentes, cinco entregaban su primera novela: Arenas, Agüero, Buzzi, Eguren y Cabrera Infante. Mil novecientos sesenta y siete ha visto igualmente surgir a Manuel Granados, con su primera novela *Adire y el tiempo roto,* donde las pretensiones no coinciden con los logros efectivos, aunque pueda adivinarse una personalidad interesante.

futura novela cubana. Nombro, como ejemplo, tres obras: *El mundo alucinante,* de Reinaldo Arenas, que continúa su labor fantasiosa; *Contracastro,* de Rafael Alcides (1933), que trata con gran agudeza y poderosa ironía el mundo de la contrarrevolución, y *Los niños se despiden,* del poeta Pablo Armando Fernández (1930), donde el barroquismo de su palabra ofrece una trama casi a medio camino entre la narración y el despliegue poético.

El cuento no ha hecho, en estos últimos años, más que continuar su magnífica carrera, y doy a la continuidad, desde luego, un sentido no de mera supervivencia, sino de ascensión continuada; 1966 ofrece *Los años duros,* de Jesús Díaz (1942); 1967, *Tute de reyes,* de Antonio Benítez (1931), y 1968, *Condenados de condado,* de Norberto Fuentes (1943), todos premios Casa de las Américas de sus años respectivos.

Los años duros se instala de lleno en la complejidad del presente. Sus tres primeros cuentos ofrecen las divergentes trayectorias de un trío de muchachos compañeros en el clandestinaje contra la dictadura. Narrados en primera persona por cada uno de ellos, en un crudo estilo coloquial y con entrelazamientos constantes de presente y pasado, las diversas posibilidades se nos entregan en su inevitabilidad causada: el que, recién llegado de su exilio en los Estados Unidos, no comprende el camino tomado por la Revolución; el que, mutilado por una bomba, empeña todas sus energías en satisfacer viejos resentimientos, y el que se dedica constructivamente a la cotidiana y oscura tarea de continuar la Revolución, ya triunfante y plena de futuro. Los cuentos conservan, al mismo tiempo, un valor individual y una relación estrecha.

Cuatro cuentos sueltos aparecen en el centro del libro, que van desde la violencia de «Con la punta de una piedra» hasta la fantasía de «El polvo a la mitad», pasando por dos cuentos donde el autor nos vuelve a presentar alternativas de conducta, con un moralismo que hace todo lo posible por huir de clisés y simplificaciones. «¡No hay Dios que resista esto!» se sitúa en un campo de trabajo voluntario, y «Diosito», el cuento más interesante del libro, y donde Díaz no sólo consigue un buen tratamiento, sino también una anécdota original.

Cierran el volumen otros tres cuentos relacionados, relatando una persecución de contrarrevolucionarios por las montañas del Escambray.

Tute de reyes representa, por sí sólo, el inicio de un camino que posteriormente cuentos de Benítez lo siguen presentando como su más cumplido realizador. Hay aquí una dedicación atenta a los conflictos humanos provocados por la Revolución, llevada a través de una prosa excelente, bien trabajada, discretamente brillante, que utiliza con gran acierto tanto una narración realista —«Recuerdos de una piel», «Peligro en la Rampa»— como una fantasía que está firme y oculta-

mente enraizada en contextos más amplios, de preocupación metafórica plenamente lograda. De hecho, es en este segundo tipo de cuentos donde Benítez alcanza su mayor estatura, y «Estatuas sepultadas» es un buen ejemplo, acaso algo deslucido por la demasiado visible influencia de Julio Cortázar.

Condenados de condado se afilia a las preocupaciones revolucionarias de Jesús Díaz, y a similares temáticas, utilizando Norberto Fuentes su experiencia de periodista, realizador de reportajes sobre la lucha contra los contrarrevolucionarios en la sierra del Escambray, para lograr una colección de cuentos breves, narrados cruda y ceñidamente con un estilo no ajeno al Isaac Babel de «Caballería roja».

Autores de calidad probada han continuado publicando cuentos sueltos en revistas, ya independientes, ya pertenecientes a libros inéditos. Así, Calvert Casey, sin lograr nada nuevo, en relatos como «In partenza», «La ejecución», «Adiós y gracias por todo», etc.; Humberto Arenal, con «Una noche perfecta para el amor»; César López, con varios relatos absurdos; Jesús Díaz, ensayando un lirismo fresco y ceñido, en «Amor la plata alta», y ampliando el tema hasta la crítica de los prejuicios en «Gritar el amor». Antonio Benítez, por su parte, ha derivado hacia un cultivo muy personal de lo *real maravilloso americano,* integrando en la narración un punto de vista de neta inquietud cortazariana, o encarnando fantásticamente la conflictividad revolucionaria, con ejemplos tan perfectos como «La tijera» y «La tierra y el cielo». También novelistas como David Buzzi, Reinaldo Arenas y Gustavo Eguren han hecho exitosas incursiones en el cuento. Buzzi con un rudo estilo truculento; Arenas, con sus virtudes imaginativas, y Eguren, con relatos de gran calidad humana, destacándose «Algo para olvidar», donde la solidez de la prosa y la hondura de visión alcanzan una universalidad humana difícil de igualar entre los nuevos autores.

Nueve años de narrativa revolucionaria han dado, pues, vida maravillosa a un cuerpo joven y fuerte, árbol de muy diversas ramas que incluye tanto a investigadores de lo humano perenne como a escrutadores de un pasado cubano caracterizado por la opresión, y a valientes expositores de los conflictos revolucionarios junto a *realistas del futuro* y utilizadores del absurdo como método. Realistas todos, en suma, abiertos a la captación de lo universal concreto: el hombre; cronistas suyos, que nos ofrecen muchas páginas de interés para todos.

Julio E. Miranda
Avda. Universitaria, esquina Codazzi
Edificio Llaeco, Apartado 23-A
«Los Chaguaramos»
Caracas (Venezuela)

LA PREOCUPACION NACIONALISTA EN EL ENSAYO Y LA NOVELA BOLIVIANOS (1900-1932) *

POR

JOSE ORTEGA

El estudio del ensayo y la novela bolivianos a partir de 1900 es esencial para la comprensión del nacimiento y formación del nacionalismo boliviano y la función que le correspondió al escritor en la forja de la identidad boliviana. El objeto de este trabajo es la síntesis, exposición y valoración de las ideas nacionalistas contenidas en los escritos del período 1900-1932, los cuales son imprescindibles para entender el ferviente nacionalismo suscitado por la Guerra del Chaco (1932-1935). La producción literaria en torno al conflicto chaqueño, superior cualitativa y cuantitativamente a la de los treinta años que preceden a la guerra, será objeto de un próximo artículo.

Unas consideraciones previas sobre el papel del escritor en la sociedad resultan adecuadas para una justa valoración del papel desempeñado por el escritor boliviano en el proceso nacionalista de su país.

Escritor y sociedad

El escritor de tendencia social, aun careciendo del valor documental, científico y objetivo del sociólogo ortodoxo, puede penetrar zonas de la realidad veladas a éste, ya que posee la capacidad de captar la mudable, viva y ambigua realidad, la cual el sociólogo sólo puede someter a análisis cuando ésta ha sido fijada y reducida a categorías. El sociólogo puede hallar en la obra de ficción, la cual se refiere al carácter interno, profundo, intrahistórico de la sociedad, material valiosísimo para una más acertada interpretación de los sectores humanos que trata de analizar (1).

---

* Este trabajo ha sido posible gracias a una ayuda del American Philosophical Society.

(1) «The goals and methods of literature and science are different and it is difficult to equate the two. I do not maintain that literary insights can be substituted for scientific knowledge about human behaviors. I merely suggest that literature and sociology both deal with people and that each has something to contribute to an understanding of human predicament.» Francis Merril: *Society and Culture*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall (New Jersey, 1965).

El fenómeno social se refiere al conjunto de relaciones humanas a distintos niveles, y prácticamente abarca todas las manifestaciones de la conducta humana: desde las formas de vestir y comportarse a las aspiraciones del pequeño burgués, y desde las creencias religiosas a los efectos sociales de la explotación capitalista. La objetividad de la relación social escritor-lector es difícil de precisar, ya que el artista, el cual como perteneciente a una clase social tiene un carácter colectivo, opera bajo determinados y estrictos prejuicios socio-políticos-económicos, y su fin principal —entendimiento implícito o explícito con el lector sobre el problema social— es la conciencia individual, único camino de alcanzar a la conciencia colectiva o situación social. La objetividad del relato se realiza a partir del establecimiento de un diálogo entre la sociedad y el lector, el cual cree estar tratando, al leer la obra de ficción, con seres y situaciones sociales reales.

Sobre el debatido problema entre la relación de arte y sociedad es difícil establecer separación entre ambos conceptos, ya que el uno implica al otro. El arte influye de una forma u otra, en mayor o menor grado en los hechos sociales, y éstos a su vez producen a la larga transformaciones en el estado de conciencia artística, y así vemos que la burguesía determina en parte la novela moderna o que la censura lleva al autor a la crítica social a través de la historia, la mitología y la religión.

El escritor como hombre, es decir, como ente social y como artista, se halla comprometido con las coordenadas histórico-espaciales de su tiempo y es responsable de la restauración de los valores cuando éstos hubiesen sido adulterados. Es, pues, su obligación convertirse en el portavoz de la conciencia del pueblo (2). Respecto a la sociedad, el artista puede ejercer diversas funciones, pero dos son las fundamentales: *a)* simple reflejo de una situación social dada. Esta postura en época de crisis —y todas lo son— implica generalmente tolerancia y adhesión al orden sociopolítico imperante; *b)* deseo de transformación de la realidad social, explícita —a través de disquisiciones personales o diálogos con el lector— o implícitamente a través de los personajes.

El impacto histórico-cultural del escritor en los países subdesarrollados se manifiesta de varias formas: *a)* contribuyendo culturalmente al acervo nacional; *b)* imprimiendo cierta dinámica a las estructuras

(2) «El intelectual en su aspecto ético tiene que constituir la conciencia moral de la sociedad, y esto en dos vertientes. Conciencia moral como demanda y exigencia, como voz de la porción minoritaria...» J. L. Aranguren: «El oficio de moralista en la sociedad actual», *Papeles de Son Armadans*, tomo XIV, núm. XL (1959), pp. 11-12.

sociales; *c)* provocando ciertas transformaciones sociales en el proceso de búsqueda del tipo o carácter nacional.

Por lo que respecta al escritor sudamericano la definición de lo nacional, en el sentido de preocupación social, es su tarea primordial, ya que la sociedad en que vive —económica y políticamente subdesarrollada— es un organismo en constante evolución, difícil, por lo tanto, de aprehender, y es trabajo del escritor analizar los factores que se oponen a la integración y definición de lo nacional. Esta especial situación de la sociedad sudamericana determina una identificación de las funciones ética y social, relegando a un segundo plano preocupaciones de tipo sicológico, metafísico o espiritual (3).

En las obras de ficción se nos descubre, no sólo la experiencia social del propio autor, la cual ayuda a comprender el fenómeno histórico (4), sino que representan un instrumento idóneo para el conocimiento del estado social de un país, ya que el escritor tanto por el contacto directo con el material que trata como por la atención de que sus escritos gozan entre el público —no sólo lector de libros, sino de periódicos—. Esta participación social del escritor puede afectar en ciertos casos a la cualidad histórica de la obra, y es el equilibrio entre lo ideológico y lo estético donde se nos descubre el verdadero artista. Los problemas sociales del continente deben, pues, ser indagados tanto en los estudios sociológicos como en el ensayo y las obras literarias (5), teniendo cuidado de no buscar en éstas sólo sus valores sociales.

De los movimientos literarios entre fin y principios de siglo, el escritor de preocupación social asimiló las notas que mejor se adaptaron a su particular enfoque literario. Del naturalismo francés, que data de 1880 y cuya influencia coexiste en Sudamérica con otras corrientes de la primera mitad del siglo XX, el escritor social heredó especialmente el interés por la vida presente o realidad contemporánea, así como ciertos aspectos del determinismo telúrico. El modernismo, aunque en parte nació contra los valores burgueses de la época, careció

(3) «Lo característico nacional, dentro de lo sociológico, también nacional —o, a la inversa, no alterándose el resultado—, son los dos grandes puntos de apoyo, mejor, los dos ejes de la narrativa continental, desde mediados del XIX.» ALBERTO ZUM FELDE: *Indice crítico de la literatura hispanoamericana*, tomo II, Editorial Guarania (Méjico, 1959), p. 38.

(4) «Le romancier (je pense ici au romancier sudaméricain) meme quand il peint d'autres individus que lui, se peint au fond lui-meme.» ROGER BASTIDE: «L'Amérique Latine dans le miroir de la littérature», *Annales* número 1, (París, 1958), p. 30.

(5) «The preocuppation for his nation is also what distinguishes the South American novelist from his Western European and American contemporanies.» SEYMOR MENTON: «In search of a Nation; the Twentieth Century Spanish American Novel», *Hispania*, XXXVIII, número 4, diciembre 1965, pp. 432-442.

de preocupación por problemas universales y se agotó en 1920, aunque formalmente su vigencia continuase por largo tiempo.

Todos los ismos e ideologías europeos, especialmente los movimientos vanguardistas surgidos después de la primera guerra mundial, sufrieron una adaptación a la sensibilidad americana y a la problemática social de los tiempos.

BOLIVIA EN BUSCA DE SU IDENTIDAD: 1900-1932

De 1898 a 1920, Bolivia vivió bajo el régimen liberal, es decir, con ideologías políticas de base positivista, y es ésta una época caracterizada por un lento progreso económico y relativa estabilidad, donde siguen preocupando las cuestiones de derechos civiles del siglo XIX. El problema del indio empezó a recibir cierta atención teórica y ninguna atención práctica. La pérdida del litoral frente a Chile y el Acre al Brasil, como consecuencia de la desastrosa política colonialista, condujo a la burguesía de principios del siglo XX a la defensa económica de Bolivia mediante la industrialización y la adopción de ideologías y principios constitucionales, que oficialmente dieron fuerza y autoridad a la minoría en poder para la libre explotación de nuevas riquezas naturales. El indio constituyó, en este nuevo auge económico que conoce Bolivia con motivo de la explotación mineral a principios del siglo, un útil y barato instrumento, y su verdadera función social continúa siendo ignorada.

Hacia 1900 apareció la clase media que provenía del latifundista criollo, que enriquecido a costa del indio, fue a Europa a «educarse». Los gastos académicos y extra-académicos en que incurrió le pusieron en deuda con el mayordomo que quedó al cuidado de las tierras americanas, las cuales van pasando progresivamente a su poder. Después de la primera guerra mundial, la clase media, debido a las transformaciones económico-políticas (sustitución de la riqueza mineral por la agrícola, aumento de la importación-exportación, control del capitalismo internacional de las materias primas, etc.), se vio obligada a intervenir en el control político y financiero de los problemas nacionales, desarrollo material que a la larga significará un progreso hacia la búsqueda del ser boliviano, cuyo primordial elemento, el indio, todavía vive postergado como individuo y ciudadano.

En literatura, este período se caracterizó por el deseo del escritor boliviano de formar una conciencia nacional (6). Un número reducido

(6) «... esos escritores (se refiere a los que publican entre 1909-1925), con la crítica que iniciaron, con la desilusión que manifestaban frente a las realidades presentes y las incertidumbres futuras del país, fueron los grandes revulsivos de

de escritores, típico de un país que culturalmente inicia su vida, reflejan en sus obras no solamente el estado social del pueblo, sino un marcado y nuevo interés por la definición del ser boliviano.

Las teorías racistas como explicación a los males sociales bolivianos tuvieron gran vigencia durante la primera parte del siglo XX. El antecedente y gran defensor de esta tesis fue Gabriel René Moreno (1836-1909), historiador y primer autor nacional, que, influido por los principios evolucionistas de su época, propugnó la superioridad racial del español frente a la inferioridad del indio-mestizo o cholo. René Moreno representó el primer gran paso hacia el movimiento de indagación en lo autóctono boliviano, y su crítica puede considerarse positiva por haber buscado en lo propio, en el factor racial, las causas del retrogradismo nacional (7).

Moreno tuvo su continuación en las teorías racistas de Alcides Arguedas, especialmente en el conocido estudio sociopatológico de *Pueblo enfermo,* donde su diagnosis y terapéutica a los males bolivianos —pereza como mal congénito del indio, pedagogía como solución a los males sociales, inmigración etc. (8)—, a pesar del error que contienen, anticiparon ideas de restauración nacional (9). Entre éstas, y dejando aparte la implicada en el título de que si hay un cuerpo enfermo existe un organismo vivo, se encuentran: *a)* comunicaciones como medio de cohesionar al país, dotándolo de unidad que eliminase las susceptibilidades de las distintas regiones; *b)* soluciones bolivianas a los problemas bolivianos y recuperación nacional basada en el indio, el cual, a pesar de todos sus defectos, constituye lo verdaderamente nacional; *c)* creación de un espíritu burgués que traiga la iniciativa y esfuerzo necesarios para que Bolivia vigorice su cuerpo social (10). El arguedismo, pues, inició una corriente crítica y polémica beneficiosa

---

la conciencia nacional y con ellos comenzó la dislocación de algunos elementos esenciales... Los escritores de este período quieren obligar a que Bolivia se analice a sí misma...» GUILLERMO FRANCOVICH: *El pensamiento boliviano en el siglo XX,* Fondo de Cultura Económica (Méjico, 1956), p. 41.

(7) Refiriéndose a los prejuicios de casta y arianismo de René Moreno, afirma CARLOS MEDINACELI: «No es justo considerar esos juicios como premeditadamente encaminados a difamar a Bolivia. A la inversa si para Moreno el problema racial constituyó una obsesiva preocupación, fue porque atribuía a ese factor más que a otro la orgía de cuartelazos que tanto escandalizaron en su tiempo...» *Páginas de mi vida* (La Paz, 1936), p. 135.

(8) *Pueblo enfermo,* 2.ª edición, Viuda de Luis Tasso (Barcelona, 1910). Tiene carta-prólogo de Ramiro de Maeztu escritor que junto a Macías Picavea, Joaquín Costa, etc., ejercieron influencia en las teorías reformadoras nacionalistas sudamericanas.

(9) «Arguedas, continuador de René Moreno —aunque también pervertido por la influencia del español Costa—, a pesar de todas sus lamentables y extrañas contradicciones, ha sido el escritor boliviano que más ha hecho por el resurgimiento de Bolivia.» HUGO BLYM: «Ubicación de Arguedas», *Kollasuyo,* septiembre 1941, p. 152.

(10) ARGUEDAS: *Pueblo enfermo...,* pp. 246-252.

para Bolivia, a pesar de su erróneo planteamiento, desde el punto de vista de la preocupación nacional.

El realismo boliviano de principios de siglo o indigenismo acusa influencia del modernismo que se consagró con Franz Tamayo, Jaimes Freyre y Gregorio Reynolds, adquiriendo gran auge entre 1910 y 1918. El grupo potosino de «Gesta Bárbara» (1918) estuvo formado de poetas imitadores de Herrera y Reissig y Juan Ramón Jiménez, y representó el primer intento unificado en literatura boliviana, por hallar una solución a la falta de conciencia nacional mediante la valoración de las energías espirituales y materiales del país, y, a pesar de su precaria vida, marcó un precedente en la actitud crítica del escritor boliviano (11).

La novela en Bolivia, como en el resto de las repúblicas sudamericanas, tuvo un valor esencialmente social (12), sin que esto indique la existencia de escuela novelística social en un país que despertaba a la vida de las letras. La novela de idealización del indio, según la tradición de Voltaire, Rousseau y Chateaubriand, no arraigó en Bolivia, a excepción de *Huallparrimachi* (1894), de Lindaura Anzoategui Campero. La primera novela que abrió la sicología social en Bolivia fue *La candidatura de Rojas* (13) (1909), cuya acción discurre en la época liberal de «paz y progreso», cuando la aristocracia ignoraba o pretendía ignorar los dos problemas más importantes del momento: la pérdida de la costa frente a Chile y el problema del indio.

La obra surgió de una experiencia personal del autor, y la primera persona es usada —como ocurre en la mayoría de la novela social boliviana que vamos a considerar—, a fin de dar valor documental y emocional al relato. La anécdota, o instrumento para la indagación social, se reduce a las experiencias de un joven abogado paceño, aspirante a diputado en una capital de provincia. La ambición política de Enrique Rojas y Castilla, nombre del abogado o personaje central, le lleva a solicitar el consejo de su padrino, cuya ideología refleja la marginalización política del indio, es decir, de lo más nacional:

---

(11) «Socialmente ácratas, abominábamos de la política: esa cosa indecente. La mayor desgracia para nosotros era haber nacido en Bolivia, la cola del mundo... Éramos pesimistas por patriotismo y patriotas por pesimismo.» CARLOS MEDINACELI: *Páginas de mi vida*, Editorial Potosí (Potosí, 1955), pp. 32-33.

(12) «Nuestras novelas valen no como obras de arte en sí, como creación, sino como expresión de un muy típico estado social nuestro... Valen como documentos para estudiar la sociología boliviana, no como novela de belleza o deleite espiritual que contuviera...» CARLOS MEDINACELI: *Estudios críticos*, Editorial Charcas (Sucre, 1938), p. 118.

(13) ARMANDO CHIRVECHES: *La candidatura de Rojas*, Editorial Universitaria (Buenos Aires, 1964). La simple mención de las páginas harán referencia a esta novela.

> El pueblo soberano no existe sino en los tratados de derecho público..., sólo se elige a aquellos que son impuestos por las clases directoras, por la aristocracia del dinero y por la aristocracia del poder... Entre nosotros, la mayoría está constituida por las razas de color, por los parias que pueblan el altiplano y por los indígenas de los valles de Cochabamba y Santa Cruz, y ya ves tú si esos mandan un solo representante al Congreso (p. 14).

El ministro de la facción liberal, partido al cual Enrique aspira a llegar como diputado, explica a éste algunos puntos legales sobre las funciones del gobierno «demócrata»:

> Usted sabe que en Bolivia hay absoluta libertad de sufragio... Al ejército sólo le toca vigilar la correcta realización de ese gran derecho y deber político de los pueblos modernos que se llama sufragio..., será la mayoría, y nada más que la mayoría, la que le dé el triunfo (p. 17).

La ironía de estas declaraciones es evidente, ya que a través del relato se nos muestra que la participación de la masa en los asuntos públicos es nula, y los que votan lo hacen por miedo, coacción. Chirveches, para hacer su crítica social, se sirve del humor, recurso ideal para captar la situación conflictiva de la soledad mediante el diálogo con el lector entre lo que ocurre —que es poco desde el aspecto de la justicia social— y lo que debería ocurrir.

Del ambiente burgués, con aspiraciones aristócratas de La Paz, pasamos al fundo del tío de Enrique, aristócrata servido por negros y zambos, representante de un nacionalismo orgulloso de la tierra, arraigado al suelo patrio y todavía libre de servidumbres extranjeras. En los consejos que da a su sobrino predomina la preocupación por las comunicaciones materiales de Bolivia, pero no se hace mención de la comunicación humana entre los distintos sectores sociales.

En la capital de provincia o «heroica villa», donde todo el mundo, según las apariencias, es llamado doctor o coronel, se nos describen las costumbres del criollo, desde las formas de divertimiento («llamábase, por ese espíritu criollo exagerado y mistificado, a las comidas, banquetes, a las reuniones íntimas, saraos. Inútil decir que el anfitrión siempre era amable en los primeros, y la cultura de los dueños de la casa siempre proverbial en las segundas», p. 61) a las de enterramiento («panteón, porque panteón y no cementerio llaman los de la heroica ciudad al lugar que van a dormir el sueño eterno sus ilustres muertos», p. 86). El cacicato local, familia de los Garabito, clan cuyo poder se hizo con la explotación y matanza de indios, controla la vida pública, privada y religiosa de la capital, y uno de sus miembros, don Manuel, es el candidato «liberal», rival de Enrique.

Estos ejemplos, y otros contenidos en *La candidatura de Rojas,* cuya mención sería prolija, reflejan la importancia de la cultura verticalidad criolla, herencia directa de la mentalidad española, la cual afecta a todo tipo de relación social (rico-pobre), familiar (padre-hijo) o política (jefe o caudillo-subordinado). Desde la perspectiva nacionalista, la implicación que este fenómeno tiene en la sociedad boliviana es de suma importancia, ya que significa la perduración del inmovilismo de clases e instituciones, factores que obstaculizan e impiden la integración en el plano horizontal, única forma de eliminar, o al menos reducir, las diferencias entre los estratos sociales.

El indio aparece raramente en *La candidatura de Rojas* y siempre en una forma accidental y degradada: «Multitud de indígenas de ambos sexos ebrios, agrupábanse junto a las tranquillas...» (p. 107); los nativos no sólo son explotados en su trabajo cotidiano, sino que sufragan los gastos de las fiestas de las clases rectoras: «Los indios a cuyo cargo corrían los alferados, es decir, el costo de la fiesta en la parte relativa a las ceremonias de la iglesia, corrida de toros, pirotécnica, campaneo y libaciones» (p. 110). Políticamente sirven de instrumentos a las maquinaciones de los caciques, como el tío Enrique, el cual, para que su sobrino fuese elegido, «le hizo enseñar a sus colonos dos nombres: el suyo propio, es decir, el del colono, y el mío» (p. 112). El indio se nos aparece a través de todo el relato privado de derechos legales, económicos, políticos; y a la aristocracia criolla, a quien corresponde por su posición política ejercer la función nacionalista, sólo le preocupa el mantenimiento del estatismo socio-económico, el cual constituye la garantía de su hegemonía.

Enrique, el personaje central, anuncia la nueva generación, que recibe experiencia política para sustituir en el control del gobierno —cuando la minería haya sustituido a la agricultura como fuente de producción— a la clase representada por el feudalismo de su tío, el cual, al hacer el traspaso de sus tierras a su hija, futura mujer de Enrique, declara: «Todo eso que ves es obra exclusiva de mis esfuerzos. Mi trabajo ha transformado los pajonales estériles en hermosas plantaciones. Durante diez años he dejado en los surcos un poco de mi sudor» (p. 142). Palabras reveladoras donde queda planteado el problema fundamental con que habría que enfrentarse Bolivia: el reparto de las tierras entre los que las trabajan, es decir, los indios, así como la desaparición del estado de servidumbre en que éste había venido operando.

El objetivo, plenamente logrado, de Chirveches en *La candidatura de Rojas* consistió en haber expuesto y auscultado los obstáculos

político-sociales que impidieron la formación de una comunidad boliviana más homogénea y con más intereses comunes.

La mística de la tierra (14) está compuesta por aquellos autores que hicieron el diagnóstico de los males nacionales desde la geografía, integrando en su actitud revisionista el espíritu eterno y universal de la tierra (Altiplano) con el indio. A esta tendencia ideológica pertenece *La creación de la pedagogía nacional* (15) (1910), de Franz Tamayo, obra juvenil y polemista llena de intuiciones sobre el problema del carácter nacional y que constituye un ataque contra *Pueblo enfermo,* de Arguedas. Tamayo, nacionalista de derecha, cree, como Arguedas, que la raza y la tierra son los dos factores determinantes de la nacionalidad, pero así como para este último el indio es el elemento perturbador de la nacionalidad, para Tamayo, por el contrario, es el depositario de la energía nacional («sangre autóctona poseedora de la energía nacional», p. 191). Tamayo se situó con su obra dentro de la corriente nacionalista de principios de siglo, que dio una interpretación racial a las enfermedades bolivianas y que culminaría con la tesis de la fusión de las razas de Vasconcelos en *La raza cósmica* (1925).

Obra eminentemente nacionalista, *La creación de la pedagogía nacional,* donde se defiende «la destrucción del espectro español que aún domina nuestra historia» (p. 156) y se ataca el parasitismo del cholo (p. 107) junto a la degeneración del criollo (p. 112), salvando solamente, y por exceso, al indio, con lo cual Tamayo incurrió en el arguedismo al revés. Más realista es su programa sobre la recuperación nacional, basado en fórmulas autóctonas («El boliviano debe hacerse consciente de su fuerza como hombre y como nación, y esto sin metafísicas complejas y apriorísticas», p. 50), fin de la tendencia aislacionista interna y externa (p. 153), y especialmente en la significación del indio (p. 157). La contribución nacionalista de Tamayo consistió en la aportación cultural que su obra significó para Bolivia, y especialmente en su defensa del elemento nativo.

Desde el punto de vista nacionalista, el historiador Jaime Mendoza (1834-1938) es famoso por su conocida tesis contenida en *El macizo boliviano* (Imprenta Arnó Hermanos, La Paz, 1935), según la cual el macizo no sólo influye en el carácter del hombre boliviano, sino que

---

(14) «Mística de la tierra, movimiento para el cual los procesos cósmicos y las influencias telúricas del Ande predestinan al país a una excepcional función histórica y que elevó la realidad geográfica a la categoría de realidad transcendente que se encarna en el alma de los hombres. Ese movimiento revistió, como era de suponer, un profundo sentido nacionalista.» GUILLERMO FRANCOVICH: *La filosofía en Bolivia,* Editorial Losada (Buenos Aires, 1945), p. 350.

(15) FRANZ TAMAYO: *La creación de la pedagogía nacional,* Editoriales de *El Diario* (La Paz, 1910). Las páginas de las citas que a continuación siguen pertenecen a la edición de 1944.

es el fundamento de la conciencia nacional boliviana. Mendoza creyó que Bolivia podría basar su regeneración en el factor geográfico, es decir, en la adecuación del hombre a la tierra. Este determinismo histórico se apoyó en un patriotismo idealista, optimista y humanitario, y cuya aplicación práctica se derivó de la inseparabilidad que atribuyó al indio con su tierra, tesis que sería aprovechada por los miembros de la generación del Chaco en la aplicación de sus ideas socializantes (16).

Mendoza inauguró la novela de tipo social en Bolivia con *En las tierras del Potosí* (17), libro en el que se plantea la miseria del minero boliviano. La anécdota, como en toda la literatura de carácter social, sirve para penetrar distintas áreas sociales, y la primera persona en que se cuenta la historia, además de documentar la experiencia personal del autor como médico en las minas, imprime al problema de la dignidad humana —objetivo final de todo escrito social— simpatía y emoción especiales que en nada se oponen a la objetividad.

En el prólogo o diálogo entre Alcides Arguedas y Mendoza, éste nos aclara el fin de su libro:

> ... hay ciertas costumbres que van modificándose gradualmente y que acaso acabarán por desaparecer del todo, y antes de que tal suceda, creo que se debe hacer obras que en cierta manera fijen esas costumbres dentro de su tiempo (p. XII).

En el relato se supera este limitado fin costumbrista, y en él se manifiesta una evidente preocupación humanitaria y socializante por los problemas del minero. La acción se reduce a la aventura de un joven estudiante sucrense, ambicioso e idealista, el cual se traslada a la región minera de Unicallagua y Catavi para hacer fácil fortuna con que deslumbrar a amigos y familia. Después de seis meses vuelve derrotado y con la experiencia del fracaso. En las minas el indio se nos presenta con las taras arguedianas: flemático, alcohólico y embrutecido por las condiciones de vida y trabajo. En su explotación participan el cura y la compañía; el primero abusando de su fetichismo y religiosidad («Gastan hasta su último peso por vestirse de diablos y llenar de atenciones y comestibles a los curas», p. 65), y la segunda,

(16) «Las obras de carácter sociológico-histórico de Mendoza son, sin lugar a dudas, las que mayor influencia han tenido entre la generación de la guerra del Chaco, de manera especial entre aquellos que se encuentran de acuerdo en sostener una especie de mística de la tierra. Fue el difusor de las ideas socio-geopolíticas sustentadoras del racismo nacional socialista germano...» EDGAR AVILA ECHAZÚ: *Resumen de la literatura boliviana*, Gisbert y Cía., S. A. (La Paz, 1964), p. 169.

(17) JAIME MENDOZA: *En las tierras del Potosí*, Imprenta Viuda Luis Tasso (Barcelona, 1911). Los números de páginas que siguen en el texto se refieren a esta edición.

interesada sólo en sus beneficios y no en salarios justos y leyes laborales (seguros, retiro, viudez, etc.), las cuales son inexistentes. La pulpería, economato de la compañía minera, fuerza al minero a comprar artículos de consumo a precios muy altos.

La explotación de las minas se lleva a cabo sin ningún tipo de organización, sin espíritu progresivo burgués, y sólo para el rápido enriquecimiento de unos pocos, es decir, la oligarquía nacional y los extranjeros. La mina está controlada por capital chileno y técnica inglesa, y políticamente son los obreros chilenos los que con sus avanzadas ideas pervierten a los apolitizados obreros bolivianos, «que no saben lo que es una huelga» (p. 248).

El médico de la compañía, el cual representa la ideología del autor, defiende al obrero boliviano contra los fines capitalistas y antihumanitarios de la empresa minera (pp. 254-256) con una mezcla de humanitarismo y frustración ante los abrumadores obstáculos que se oponen a la rehabilitación social del indio. Las ideas sociopolíticas de la época están representadas por otros personajes: Emilio, compañero universitario de Martín, encarna el socialismo anarquizante en el que todo tipo de ilegalidad está justificado; Lucas es el símbolo de una moral nueva, revolucionaria, que él ejemplifica robando para ayudar al trabajador explotado; Don Miguel, el contratista fracasado, representa un socialismo abstracto en el que lo social se confunde con lo ético.

Las distinciones raciales son muy marcadas. Lucas, el héroe o bandido generoso, es rubio y con ojos azules (p. 129), y Martín, perteneciente a la aristocracia criolla blanca sucrense, siente repugnancia por las cholas (p. 154), aunque esto no es óbice para que se acueste con ellas y las imite en sus costumbres. Emilio, amigo de Martín, estaba casado con una chola y en su casa es servido por una cchuta, es decir, un indio que se ha trasladado a la ciudad para mejorar su posición socioeconómica. El cholo, aunque naturalmente inferior al blanco («Veíasele allí —a Emilio— barajando con los barreteros, los arrieros, las cholas y otras gentes de baja estofa», p. 162), es superior al indio («familiarizábase con los cholos y aun con los indios», p. 163).

Martín, expulsado del trabajo de vigilante que desempeñaba en la mina, volvió a Sucre lleno de experiencia, piedad y simpatía por el mundo sufriente que conoció.

Las conclusiones de tipo social y nacionalista que se sacan de la lectura de *En las tierras del Potosí* son las siguientes: económicamente la explotación del estaño en vez de haber significado el instrumento de la emancipación económicosocial del boliviano, representó un impedimento en la integración nacional, ya que la fuerza económicopolítica del Superestado no se usó en beneficio de la masa. El abandono

de la agricultura por la minería, en una época en que la primera era vital a la economía nacional, fue una rémora en el proceso de aprovechamiento de los medios de producción que hubiesen podido conducir a una efectiva redención del indio, fin este último cuyo logro señalaría el comienzo del verdadero nacionalismo boliviano.

Racialmente *En las tierras del Potosí* refleja la indiferencia y despotismo contra el indio por parte de las otras clases. Las distinciones socioeconómicas entre blanco, indio y cholo son patentes, y en esta última clase se observa un deseo por escalar los niveles sociales que conducen a la aristocracia blanca. La emancipación individual del cholo, basada en el rechazo de su pasado indio, fue naturalmente inefectiva y provocó el desprecio tanto de la clase que intentaba dejar como de la que deseaba alcanzar. Sólo la aculturación colectiva puede llevar a la integración y nacionalización de esta clase.

Políticamente el obrero se nos presenta en la novela carente de instrucción y medios para hacer valer sus derechos laborales, los cuales son ignorados por los poderes del Superestado (oligarquía boliviana y capitalismo extranjero), más interesado en los beneficios que en el trabajador. Los brotes de socialismo humanista anuncian futuros movimientos sociales entre la masa minera, la cual se habría de convertir en la fuerza política más cohesionada de Bolivia.

En política el liberalismo continuó hasta 1920, fecha en que fue sustituido por el partido republicano, aunque en la práctica prevaleció el conservadurismo reaccionario. En 1920 entramos en la época «chola», es decir, cuando el poder político de los viejos dirigentes criollos pasa a las masas populares que empujan a sus caudillos (Saavedra, Siles, Salamanca), los cuales siguieron una política colaboracionista con la gran minería.

La literatura de 1912 a 1932, siempre en busca de la expresión propia, conoció un período de experimentación e imitación, conocido como «Escuela Ecléctica» (18). En el ensayo se distinguió la obra de Ignacio Prudencio Bustillo, *Ensayo de una filosofía jurídica* (1923), trabajo que traduce la desilusión del autor en la aplicación práctica de los principios liberales y positivistas a la realidad boliviana. La revolución rusa, que hacia 1920 había captado la simpatía del socialismo mundial y cuyo común enemigo era el capitalismo, el cual hizo su aparición en Bolivia con Saavedra (19), contenía teorías socialistas más

(18) F. Díez de Medina: *Literatura boliviana*, Aguilar (Madrid, 1956), p. 245.

(19) El petróleo se descubrió en Bolivia en 1890 y el fallo de los sondeos y explotación determinó que Saavedra —contra la opinión de Salamanca— favoreciese la concesión de un millón de hectáreas de tierras petrolíferas a una compañía estadounidense. «A Saavedra le tocó asistir al ingreso de Bolivia en la órbita de la influencia yanqui.» Augusto Céspedes: *El dictador suicida, 40 años de historia boliviana*, Editorial Universitaria (Santiago de Chile, 1956), p. 77.

efectivas, según Prudencio Bustillo, que las aportadas por el individualismo liberal.

La influencia del marxismo sudamericano en Bolivia procedía del socialismo del argentino Ingenieros, las teorías economicosociales del peruano Mariategui y el nacionalismo indigenista del APRA (1924). Estas tendencias socialistas, defensoras de un nacionalismo basado en las estructuras sociopolíticas de la realidad del país, tuvieron gran influencia en las teorías nacionalistas de los escritores bolivianos.

El izquierdismo en Bolivia fue limitado, salvo el caso de Tristán Marof (seudónimo de Gustavo Navarro), cónsul boliviano a partir de 1920 en distintos países europeos en los cuales absorbió ideas socialista de la época, como las defendidas por escritores como Anatole France y Henri Barbusse (20) en torno a la reivindicación y formación de la conciencia proletaria contra la explotación capitalista. Marof, a su vuelta a Bolivia en 1925, organizó el partido socialista, y a partir de 1927 vivió en el destierro.

El año 1925 marcó el fin de las ideas positivistas y el comienzo del análisis social de la masa, o el sentido comunal como recurso nacionalista. *La justicia del inca* (21), de Gustavo Navarro, se halla dentro de esta corriente socialista, según el credo de «tierras al pueblo y minas al estado» (p. 32). Intimamente unidos a su tesis socialista, como solución al problema de la nacionalidad boliviana, se encuentran los siguientes postulados: 1) eliminación de monopolios extranjeros para conseguir la liberalización del país (p. 55); 2) diversificación de la agricultura hacia el Este (p. 62); 3) incorporación del indio, sector hasta ahora alienado por la clase feudal y burguesa, al destino de la nación (p. 81).

El socialismo utópico de Tristán Marof, fundado en la restauración del régimen comunal incaico, pecó, como lo hizo Mariategui (al cual se adelantó) de optimismo (22), pero constituyó el primer intento nacionalista hecho en Bolivia de forma positiva y realista, es decir, basado en los problemas socioeconómicos de la nación, así como en la precaria situación del indio. Sus fórmulas están en general más de

(20) La influencia de Barbusse en América del Sur es estudiada con detalle por Carlos R. Rodríguez en «Travesía de Barbusse», Universidad de la Habana, V, 1937, pp. 36-63. Para los movimientos izquierdistas de esta época en Bolivia véase el capítulo «Communism in the High Andes» del libro de ROBERT J. ALEXANDER: *Communism in Latin America*, Rutgers University Press (New York, año 1957).

(21) TRISTÁN MAROF: *La justicia del inca*, La Edición Latina Americana, Librería Falk Fils (Bruselas, 1926). Las páginas que siguen en el texto pertenecen a esta obra.

(22) «La idealización de las formas de vida que regían en el Incario y el retorno no menos ideal hacia ella, está en contradicción con lo fundamental de todo examen materialista dialéctico». EDGAR ÁVILA ECHAZÚ: *Revolución y Cultura en Bolivia* (Tarija, 1963), p. 169.

acuerdo con la realidad boliviana que las abstracciones y especulaciones de los miembros de la «mística de la tierra» (23).

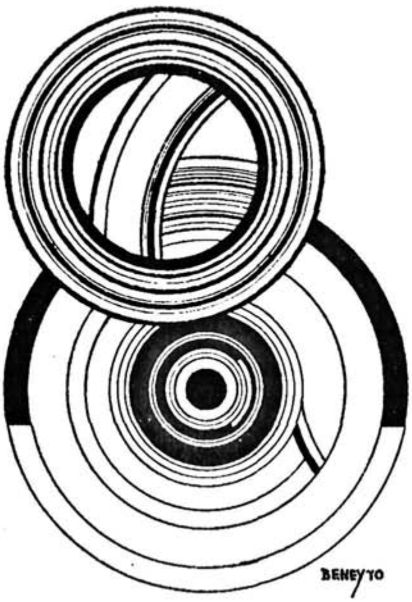
La política boliviana de los primeros treinta años del siglo XX se distinguió por la desatención respecto a los problemas nacionales, es decir, por el desinterés de las clases directoras y sus aliados extranjeros por todo lo que no se relacionara con el mantenimiento de su hegemonía.

En los escritos de este período existió una preocupación —especialmente a raíz de las pérdidas territoriales frente a Chile y Brasil— por encontrar una definición al ser boliviano, la cual provocó un nacionalismo abstracto e idealista, basado en los valores raciales (René Moreno, Arguedas, Tamayo) y telúricos (Jaime Mendoza). Esta tendencia, a pesar de sus limitaciones y contradicciones, representó en el campo del ensayo un deseo por encontrar la identificación de lo boliviano a través de lo autóctono.

Mientras que en el ensayo predominó el nacionalismo sentimental, en la narrativa —Chirveches, Mendoza, Marof—, los autores llevaron a cabo la introspección nacional mediante la exposición y el análisis de las condiciones sociopolíticas y económicas del país, contribuyendo así de una forma realista y positiva a la formación de una conciencia nacional boliviana.

JOSÉ ORTEGA
Department of Romance Languajes
Case Western Reserve University
CLEVELAND, Ohio, 44106 (USA)

(23) TRISTÁN MAROF en *La tragedia del Altiplano*, Colección Claridad. Ciencias Sociales (Buenos Aires, 1934) llama en el prólogo de esta obra a Franz Tamayo «nacista alemán fracasado» y de Arguedas dice que «nadie hizo mayor daño a su país» (p. 130). Alaba a Jaime Mendoza, Augusto Céspedes y Aguirre Gainsborg.



NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas

FLAMENCO Y SEXO *

I

En la película *Las nieves del Kilimanjaro,* Ava Gardner abandona de golpe a su escritor y se fuga con un *bailaor* español de lo más típico y convencional, una especie de potro coreográfico.

El guión para cine del difundido relato de Hemingway recurre a ese flamenco *made in Hollywood* a fin de que la hermosa mujer que cree estar estorbando gravemente el destino y la vocación de su hombre, pueda librarlo de sí misma yéndose con el gallardo *bailaor* a quien acaban de ver lucirse en un local público. Este es, sin duda, el motivo de su decisión. Una decisión que, por otra parte, no acabaría de poder explicarse en toda su vertiginosa rapidez sin presuponer en la norteamericana un cierto componente de inmediata atracción instintiva por el flamenco danzarín.

Su relampagueante elección y su evidente sacrificio se tiñen así de un claro matiz sexual, única compensación posible que acompañará a su abnegado gesto. O, dicho de otro modo, la mujer se va con cualquiera, aunque con un cualquiera que le gustó y de quien espera algo que no será nunca lo que su amor podría darle, pero que, en un sentido u otro, la atrae y le ofrece un determinado interés.

Es de suponer que el autor, o los autores, del guión de aquella película no atinaran sino por pura casualidad a dar, con esa escena, en una pequeña diana de las relaciones que cabe establecer entre mundos aparentemente tan disímiles como el del flamenco y el del sexo.

Tales relaciones están llenas de cabos muy sutiles y, por supuesto, caen mucho más allá de la falsa y ridícula leyenda anglosajona del *latin lover,* ese engominado y abstracto personaje que, visualizado también por Hollywood en numerosas cintas, se obstina en no formar parte de la realidad. Tampoco se piense, ni de lejos, en especiales prerrogativas pasionales del «ardiente amor español» exaltado por la Carmen de Merimée y compañeros mártires; en nuestro siglo al menos, la inexistencia de ese bonito infundio no se le oculta a nadie.

---

* Del libro *El flamenco, vida y muerte,* próximo a aparecer en Plaza y Janés, S. A., de Barcelona.

Pero las oscuras fuerzas naturales, de raíz biológica, que maneja y promueve el arte flamenco, nada tienen de imaginarias ni turísticas y pueden adquirir singulares relieves —lo adquieren de hecho— en el anchuroso y solapado campo del sexo, actuando en él por reflejo y, a veces, con tempestuosas energía y celeridad. No quisiéramos errar ni hacer errar a nadie en un tema tan peliagudo y tan en la linde del color local y la novela por entregas —tan propicio, pues, al desastre—, pero creemos disponer de argumentaciones y ejemplos suficientemente favorables.

Son frecuentísimas las fugas amorosas por sorpresa; no lo es ya tanto, aunque sí de lo más folletinesco, que una esposa y madre norteamericana —y ahora no hablamos de ninguna película—, mujer bastante refinada, padezca el drama que ella padeció con más intensidad que nadie y que la hizo abandonar su familia y su sosegado y confesadamente satisfecho vivir para unirse de golpe a un cantaor no ya joven, cuyo aspecto físico y cuyos nivel cultural y personalidad humana tienen bien poco de destacados.

El irreparable «flechazo» tuvo lugar sólo en muy pocos días, durante unas vacaciones del matrimonio en Madrid; balanceando todos sus datos, puede llegarse a la rara conclusión de que la seducida casi no lo fue por el cantaor, sino por el cante mismo, añadamos que de muy buena clase en el caso de este intérprete, y de signo muy varonil pese a cierto pronunciado y nasal gangueo.

Dos detalles reveladores subrayan tan desconcertante deducción: primero, no fue el hombre quien inició la relación amorosa, sino quien resultó arrastrado a ella por la hembra y, en principio, tan sorprendido como ésta ante su inapelable, violenta fuerza; segundo, la mujer, que no sabía una palabra de castellano y que, al quedarse en España, lo aprendió con excepcionales ligereza y perfección, llegó después a cantar flamenco en público con una voluntad y un decoro no menos desconcertantes. En un calco bastante claro del estilo de su maestro-amante, su ejemplo debió probablemente animar más tarde a otros intérpretes flamencos de diversos países no hispanohablantes como el actual y noruego «Junquito de Oslo» (apodo con ciertos visos de catástrofe), capaces de interpretar con cierta corrección algunos géneros secundarios (1). Pero tan extraños y desde luego no únicos casos de ejecutantes flamencos procedentes de países geográfica, lingüística y culturalmente

(1) Son evidentes las limitaciones de repertorio, estilo y «aire» en las ejecuciones flamencas de estos intérpretes de otras lenguas de origen, así como su incapacidad de suscitar momentos importantes de cante. Pero ya es mucho que sus cantes posean el decoro a que me referí —el baile es más asimilable— y puedan ser seguidos por los que entienden con el afectuoso respeto con que algunos lo son.

muy distanciados, son ya un asunto ajeno al que estas páginas proponen y vamos a dejarlos aquí.

II

Son bien conocidos el embozado origen o la indirecta carga sexuales de una copiosa cantidad de danzas y canciones antiguas y actuales; innecesario que nos demoremos en tan trillado y estudiado hecho. Bastará citar los efectos que, en este sentido y entre muchos de sus juveniles admiradores, producen las canciones aulladas de hoy, a cuyo eléctrico ritmo, intérpretes y oyentes caen de rodillas o se debaten por el suelo. Una reciente encuesta inglesa daba la elevada proporción de jóvenes de ambos sexos que, en esas audiciones, experimentan fuertes excitaciones físicas: casi un 21 por 100 de los consultados. O recordemos el sentido y la funcionalidad sexuales que, so capa lúdica o religiosa, laten de modo muy intenso en danzas y canciones negras del Africa y la América contemporáneas.

Por lo que atañe al arte flamenco, esos influjos más o menos claramente relacionados con la vida sexual —y, a veces, ostensibles— revisten ciertos aspectos peculiares aunque igualmente procedentes de su primitivismo, común también a los ritmos modernos y rituales que hemos traído a colación.

Seguido en observaciones directas, referencias de ayer y hoy, fuentes muy variadas de lectura, un repaso atento a esos especiales perfiles de la sexualidad flamenca nos pone muy pronto en una serie de interesantes pistas.

Como es natural, la influencia funciona en mucha mayor cuantía desde los intérpretes hacia los oyentes o espectadores. Asimismo, parece actuar con mayor vigor sobre las mujeres que sobre los varones. Generalmente éstos se sienten atraidos por la bailaora de turno. Pero en otras circunstancias, vestimenta e interpretaciones, ella podría llamar con idéntica o aún superior intensidad su interés varonil, lo que la descalifica un tanto por lo que toca a nuestro tema.

Un cuadro de valores de la sexualidad flamenca basado en motivos legítimos, pautado sobre el arte flamenco más auténtico e insobornable y que tratase de establecer los coeficientes de atracción a partir del grupo natural de sus intérpretes, podría ser, por este orden, el siguiente:

1. Cantaor.
2. Bailaor.
9. Bailaora.
4. Cantaora/guitarrista.

Trataré de fundamentar un poco esta relación, sin duda arriesgada pero, también, sancionada por bastantes experiencias.

Empezando casi por el final, ya que aludimos antes a la figura de la bailaora, reparemos en que el baile flamenco de mujer, básicamente apoyado en los movimientos y actitudes de torso, brazos, manos y cabeza, no encierra otro componente sexual significativo que el que, como intuyó Rainer María Rilke en *Bailarina española* durante su estancia andaluza, la equipara con una *llama que se eleva*. Pero, difiriendo de otros autores, tal símbolo del fuego —tan identificado y manipulado en el campo amoroso— se me antoja aquí más mágico que erótico.

Ciertamente, he ahí los sensuales arrequives y desplantes del baile flamenco femenino, cuyo origen ya fijé con preferencia en las danzas de la antigüedad romano-andaluza y a los que luego aumentó tal vez la huella de la coreografía árabe, tan *argumental* en muchas ocasiones. Sin embargo, los posteriores, hieráticos y severos acarreos gitanos, parecen dominar, en un plano profundo, unos y otros influjos.

Nada hay aquí, en el baile flamenco de mujer, de «alcohólicos» éxtasis tipo luba o vudú, de intoxicaciones espasmódicas. Recogimiento, ausencia, introversión pensativa, son sus claves, y todo lo demás añadidos superficiales, oropel sobrepuesto y fugitivo que no engañará a ningún espectador sagaz del mejor baile flamenco femenino.

No comprendo, pues, cómo un hispanófilo tan probado e inteligente como Paul Werrie haya podido confundir la figura de la verdadera bailaora con la de «una mujer poseída por la lujuria», una «bacante que se ha entregado a todos los hombres de la sala» (2). O puede que no se refiera con estas palabras sino a las falsas bailaoras que menciona más adelante: «Algunas, en el *Zapico* de Sevilla (hablo de antes de la guerra civil) se desnudaban prenda por prenda hasta no conservar más que el mantón de seda negra y largos flecos (con lo que llegaban más lejos que todos los *strip-teases* del mundo) y *se morían,* los brazos en cruz, el cuerpo desplomado, clavadas en un madero invisible...» Tales cabaretерías poco tienen que ver con el flamenco. Desde luego, Werrie tiende en cualquier caso a demostrar la castidad o la virginidad que, contra todo aspaviento anhelante, suelen marcar la conducta de la danzarina gitano-andaluza y, en general, de la mujer española... Pero es que en las formas exteriores del auténtico baile flamenco de mujer tampoco vemos ese despliegue carnal, ese aparato de incitaciones y ardentías tan hábilmente agigantado por el escritor francés.

---

(2) Véase PAUL WERRIE: *El amor a la española*. Col. Marginalia, Barcelona, s/f.

Pensemos en cualquier bailaora digna de tal título. ¿No hemos de notar la superficialidad de sus volanderos coqueteos? O, dicho de otro modo, ¿es un juego amoroso lo que realmente desean expresar en su baile una Pastora Imperio, una Carmen Amaya, una Manuela Vargas, una María Márquez? Desde luego que no.

La bailaora es más bien una misteriosa y reservada Terpsícore doméstica, una *Devi*, Gran Diosa arcaica cargada de un grave significado protector y ritual-religioso que se impone a las señas, secundarias y epidérmicas, de sus cautivadoras gesticulaciones y de sus gracias corporales. A través de Gaston Bachelard, se ha aludido con pleno acierto al «impulso de altura» y al «psiquismo ascendente» que distinguen al baile flamenco de mujer: la rilkeana «llama *que se eleva*». Estos radicales contenidos —de evidente marchamo gitano-asiático— subliman las otras indicaciones carnales de «la serpiente» o «el fuego» y difuminan en gran parte la apelación sexual de ese baile; ya devuelta por el espectador, tal apelación suele limitarse a una contemplación usual de la hermosura femenina, que, en situaciones distintas, no asumiría el vago y temeroso respeto que frente al baile «jondo» asume muchas veces.

Con la figura del bailaor, toca ahora el turno en este borrador de sexología flamenca a una realidad muy diferente.

En efecto, el elemento sustancial del baile flamenco masculino es el zapateado, y éste adquiere un significado «descendente» y térreo, opuesto al ascendente y aéreo del baile de mujer: el zapateado alude a un «acto poseedor y fecundador» del macho, o del dios en el caso concreto de la religión griega descifrado por Guthrie con las palabras que acabamos de entrecomillar (3).

En su texto sobre el *Calcare terram*, Ricardo Molina, inteligente y ocasional rondador de estos vericuetos, insiste en esa significación *poseedora* del zapateado y afirma que «el bailaor que consigue identificarse sinceramente con el ritmo de sus pies, ingresa, como el derviche o chamán, en los dominios de la inconsciencia... El alma antropoide lo transforma en fuerza elemental ajena a control, desatada y frenética, con violencia primitiva de viento huracanado».

Ello es verdad, aunque, a mi entender, esa energía primitiva no está «ajena a control», sino que se ve incrementada por las paradójicas contención y serenidad que, aparte del rigor técnico, también apreciamos en el gran baile flamenco de hombre y que nos hacen pensar más bien en un huracán esforzadamente prisionero de sí mismo, obsesionado por no dispersarse, ahorrador de espacio, tiempo y gestos.

El símbolo de posesión y fecundidad del zapateado masculino, ese

---

(3) Véase *Los griegos y sus dioses*, de W. K. Guthrie.

valor fertilizante de la danza, queda de manifiesto a través de todos los tiempos y culturas. En España, «pisar» sigue valiendo para designar la copulación de las aves; los *bassa* de Nigeria someten sus piernas y pies a todo un maratón de baile cuando llega el día de su iniciación sexual; autores como Jung y Mircea Eliade, Budge y Kircher, Frazer y Stuhl, localizan y explican esa extraña presencia universal de «los pies fecundantes de la danza»...

Así, en el flamenco, la fuerza elemental de la danza masculina, reforzada por las imperativas actitudes y los viriles, sobrios ademanes del bailaor de casta, suele hallar una oscura resonancia en la receptividad natural de la mujer, quien, por decirlo de algún modo, se siente convocada por su baile, instada a creadoras llamadas de la tierra que la tocan muy de cerca y muy en lo vivo.

En cuanto al cantaor, su impacto en estos fondos del ser femenino puede ser todavía más crecido que el del bailaor, pese a que su arte sea menos vistoso y espectacular. Las llamadas del cante son aún más directas, más biológicas: dolor y ternura, violencia y exultación, impulsividad e instinto, campan por el cante prescindiendo de todo el decorativismo del baile y se dirigen a la psique de la mujer de un modo más auténtico y despojado, la invocan punzantemente desde zonas todavía más íntimas y enzarzadas en los raigones de la existencia misma.

Pero nada de esto quiere decir, naturalmente, que baile y cante sean una droga irresistible para la mujer, aunque puedan serlo en algún extremo como el de la imprevisible cantaora anglosajona y al menos otros tres casi tan brillantes, nada remotos y de cuyos detalles dispongo. Es obvio también que sería monstruoso hablar de «la mujer» si no lo hiciéramos contando con la infinita gama de distintas sensibilidades y momentos, y, por tanto, con la infinita gama de efectos, oscilantes desde la más cerrada impermeabilidad al flamenco hasta las más rápidas y completas dotes para percibir sus sugestiones.

Ahora bien: cabe generalizar discretamente sobre la fundada opinión de que, en mayor medida que en el hombre, las grandes vivencias sensibles de la mujer están relacionadas con el amor, entendiendo esta palabra en su más entero y profundo sentido. Así, las desnudas y aventuradas reclamaciones del cantaor, pegando sin rodeos en tales vivencias, encuentran muchas veces un hondo, instintivo y, en ocasiones, muy poderoso eco erótico, cuyas correrías no son desconocidas y que suele percutir con mayor fuerza en mujeres no españolas. Ello es explicable en muchos casos: el factor sorpresa, el exceso de «domesticación» de sociedades más desarrolladas, donde la vida es monótonamente presidida por las formas convencionales del industrialismo, la comodidad material, la mecanización y las relaciones de intereses, el brus-

co encuentro con un orden de cosas —el del flamenco— comandado por un tumulto de primarias e inexcusables intuición y pasión, han de contar potentemente a la hora de propiciarse y ampliarse los efectos a que nos referíamos.

La cantaora, por el contrario, no consigue esos efectos, o los consigue a muy reducida escala, en su oyente español o extranjero. El motivo es sencillo: ella no es sino eventual portadora de un mensaje esencialmente masculino. La propiedad y calidad excelentes del arte de una Andonda, una Merced la Serneta, una Pastora Pavón o una Fernanda de Utrera, no evaden esta ley. Sus interpretaciones actúan más bien sobre la sensibilidad artística del oyente, sobre su afición al cante y sus conocimientos del mismo, sobre su curiosidad. Pero el papel de invasión y desnudez psicológicas que hemos atribuido al cantaor y al bailaor es difícil que puedan alcanzársele a la cantaora, ya que ella es sólo una depositaria, diríamos *provisional,* del cante flamenco y que la médula del de gran altura parece no encajar en los paisajes del espíritu femenino, pese a las innegables autenticidad y entereza con que algunas de sus grandes intérpretes lo asumen. En una muy reciente grabación de la vieja gitana Anica La Piriñaca —grabación de gran interés y que incluye tonás, siguiriyas, martinetes y bulerías—, sólo la voz es de mujer; con tal cual excepción y con los debidos matices, el ejemplo es igualmente válido para todas las cantaoras de importancia.

En canción folklórica femenina, Cuba, Brasil, Rusia o Centroamérica logran efectos mucho más certeros al producirse de una manera envolvente y suave. Sentimos una convincente alusión, un toque de erotismo que, en esos cantares, va de acuerdo con lo intransferible de la entrega femenina y de sus eternas incitaciones, más sutiles y «pasivas» que las del varón.

III

Hace un par de años fui invitado a una reunión de cante que una escogida, recóndita peña de buenos aficionados iba a oficiar en los bajos de una taberna próxima a la Puerta del Sol y a la Plaza Mayor de Madrid. Al salir, en la puerta de casa, me encontré con una hermosa muchacha sudamericana. Acababa de llegar; traía una carta de presentación de amigos comunes. La llevé conmigo y por el camino me pareció un bombón realmente insulso o una insulsez realmente bombonífera, muy pagada de su hermosura que, lo que es tener, la tenía a mantas; ya no había tiempo de retroceder.

La reunión del cante, prevista hasta la madrugada, no pasó de dos horas. Nada más llegar, tres jóvenes elementos se nos pegaron, en

labia de requiebros y contemplaciones a la visitante; uno de los cantaores derivó pronto, por el aquel de ser gentil, a las mejicanadas más barateras; los patriarcas de la reunión estaban visiblemente incómodos. Dije que nos íbamos; nadie lo consintió. La noche había tomado ya esos torpes rumbos y embarcado en ellos habría de despedirse el cónclave entero al cabo de un rato.

—Muy lindas todas las cosas españolas —me dijo la chica al salir al frío de la calle.

—Sí, sí...

Entendí entonces y de una buena vez por qué en las reuniones flamencas de puro cuño la presencia de la mujer todavía es extrañada en proporción directa a su belleza y al desconocimiento que de ella tengan los presentes.

En cambio, no hay problemas en cuanto a las cantaoras por grandes que sean su juventud y hermosura —como puedan serlo las de la actual y sanluqueña María Vargas—; por otra parte, esa desconfianza se produce muy en corto, y entre escasos contertulios, por lo que toca a las bailaoras.

Según susceptibles devotos del cante, la espectadora suele atraer en las reuniones un importante ramal de la atención masculina que, gradualmente acrecentado por las bebidas y el curso del tiempo, distrae a los oyentes, perturba más o menos a los artistas y absorbe parcialmente su atención y la de quienes lo escuchan.

No se piense por esto que una verdadera reunión *en condiciones* le esté vedada a la mujer ni que no se la admita en ella con toda clase de cortesía y deferencias. Pero su presencia será luego tanto más agradecida cuanto menos advertida; al parecer, el estímulo que en las capillas del cante puede promover una mujer, sobre todo si es llamativa, las bazas que para el cante mismo puede conseguir su presencia, no compensan suficientemente.

Sin embargo, he sido testigo o protagonista directo de no pocos ni flacos resultados de este estímulo, aunque, como en el caso que conté, tampoco he dejado de comprobar las secretas perturbaciones e interferencias temidas en la mujer por los sacerdotes de la juerga. Con la de la cantaora, la única excepción de total garantía para ellos es la de la aficionada de primeras calidad, sabiduría y resistencia a las horas, que está allí con idéntico y reconocido derecho de costumbre y a la que, constando a los presentes su completa integración en el grupo, se la trata sin particular atención, como a un componente más de él.

Tal fue hasta hace muy poco el difícil papel de la espectadora en la reunión flamenca de tipo ritual, y tal sigue siéndolo en las poquísimas que de ese carácter —la partida de flamenco para hombres solos—

chapotean como pueden en algunas localidades andaluzas y en esta delirante megápolis en que Madrid pugna en vano por convertirse.

Por lo demás, la presencia de mujeres en las reuniones flamencas es y ha sido habitual, y los hombres del cante están hechos a encararlas de todas las gamas: prostitutas caras o de saldo que tienen la suerte de acoger su presencia a la de alguien de la reunión o que acompañan al «pagano» de turno, honestas amas de casa que se duermen literalmente sobre las copas y que no quieren negarle ese gusto a su marido o se esfuerzan en no dejarlo solo por ahí; simpáticas e inteligentes advenedizas cuya evidencia de que no entienden ni una palabra es compensada por su discreción y su buena fe en que todo aquello vale la pena; extranjeras de aspectos y rostros cerradamente detonantes del ambiente pero alguna de las cuales puede ser una aficionada de gran paladar; desconocidas cuyo acompañante es una institución o un iniciado de respeto; señoritas que piden de pronto el «Porompompero» o que hablan por los codos; artistas de otras esferas—pintoras, escritoras, escultoras y ceramistas, músicas y cantantes—a las que su vinculación con el arte les confiere un voto de familiaridad y confianza...

Todo irá bien o, por el contrario, cualquiera de esas mujeres puede echar a rodar la fiesta por los mismos motivos que la echarían a rodar hombres—cansancio, inoportunidad, demasía de copas—y también—o sobre todo—por las particulares inquietud y distracción que pueden suscitar en los varones.

IV

Pero se diría que las letras del cante hacen cuanto pueden por interferir o cortar toda esa subterránea corriente de relaciones y dependencias entre flamenco y sexo. El cancionero amoroso del flamenco es todo un tratado de implacable represión sexual. Pese a cierto espíritu liberal de los gitanos y flamencos en ese campo, y a sus frecuentes líos amatorios, funcionan en ellos, por otra parte, seculares tradiciones abstencionistas, de un atavismo casi convertido en instinto y muy coincidente, por otro lado, con las costumbres de la España católica y de la Andalucía, dicho sea con palabras de Antonio Machado:

devota de Frascuelo y de María.

Con un ejemplarismo escasamente correspondiente a la llana realidad de conductas, hechos y pasiones, los anónimos juglares flamencos del amor no se han cansado de exaltar la virginidad, predicar la honra intocable de la mujer, rodear su quebrantamiento de quejas, denues-

tos y promesas de castigo, y recaer en consejos o moralejas, la mayoría de las cuales son repetidas de modo inconsciente, en un apego a las tradiciones verbales del cante, por intérpretes cuya mentalidad puede ser muy otra y que, en el plano de su criterio personal, negarían lo que están cantando.

La comparación de la mujer con la Virgen y cuanta ciega veneración ello implica son moneda corriente en el flamenco. Hay coplas que parecen literalmente extraídas de triduos, novenas o inverosímiles y arrumbados manuales de moral y educación. Un amurallado y condenatorio puritanismo encierra la ciudadela amorosa del cante, en la que hoy es difícil hallar brechas como esta:

Acuérdate cuando entonces
bajabas descalza a abrirme
y ahora no me conoces,

soleá cuyo segundo verso nos permite adivinar —o quizá imaginar— una situación de furtividad amorosa y nocturna, cargada de vivas sugerencias.

Pero, aun siendo el flamenco pasión y extroversión puras, instinto directamente viajero a las cuerdas vocales —en los mejores casos, sin mayor mediatización de la mente—, su panorama literario del amor esquiva situaciones y momentos como el de la copla que hemos dado, en la que hasta el reproche final, de ser correcta nuestra interpretación, comporta un valor de cosa vivida, sentida en la carne y la conciencia.

Las alusiones a la unión corporal, a los dolorosos e intemporales vaivenes del amor, a los universales desmanes, turbaciones, alegrías y martirios que el sexo depara a los humanos, son citados, en casi todas las letras flamencas que rozan el asunto, de modo indirecto, con carácter tabú y para motivo de anatema. No obstante, esas realidades están ahí, al fondo de todo, se imponen de una manera o de otra en las letras, las despiertan o crean en gran parte, se deslizan pese a las amenazas, las jaculatorias, las maldiciones, los consejos: son, a la postre, el sostén de todo este ancho campo de la moral tradicional gitano-andaluza y de la colección de letras que en el flamenco lo respalda.

Yo te quiero más que a Dios.
Jesús, qué palabra he dicho...
Merezco la Inquisición,

O esta otra copla:

Esta gitana merece
que arda en las candelas vivas
y a pasos le den la muerte,

definen de por sí todo un estado de cosas, con brotes de masoquismo y de un sadismo bastante evidenciado en el repertorio saetero y en su morosa relación de los martirios infligidos a Jesucristo.

En el flamenco, los vetos a la cuestión sexual son inapelables, y la represión rompe penosamente por donde puede, cobra inesperados, duros y variadísimos reflejos:

En mis niños te vengaste:
mira por donde ha «salío»
la leche que tú mamaste.

Cuando tú me eches de menos
vas a venir a buscarme
como el caballo sin freno.

Cuando voy a «confesá»,
digo lo que me parece:
nunca digo la «verdá».

En los viejos cancioneros y recopilaciones de «Don Preciso» o «Demófilo», y entre toda la cerrada maraña tabú, aún surgen muchas letras muy liberadas; en nuestros días, y casi desde principios de siglo, todas o la inmensa mayoría de las de su corte aparecen extrañamente retiradas de la circulación, hay que pensar que por los mismos intérpretes, y el afincamiento en los temas de la virginidad, el honor, etc., reinan intocables.

Pero no nos equivoquemos. Sobre todo, y como ya advertimos (4), el flamenco es esencialmente su música, atenta siempre a la expresividad de episodios y sentires interiores, a los verdaderos recados de adentro. Ella, y no las letras, guarda y da las palabras y el eco de quienes somos, del amasijo de contradicción, ansiedad, esperanza, deseo, fracaso, en que consistimos. Por encima de cualquier proposición de la letra, la música flamenca envía, a los predispuestos a recibirla, palpitantes conflictos en combustión, pedazos de vida y muerte, misterios y realidades no identificables por el momento en el pozo de nuestro ser. Es decir, se mueve en esos ámbitos de la incierta y decisiva linde psicosomática por la que nuestros días se escurren no sabiendo bien qué puede subir desde nuestro fondo más propio, desconocido, cambiante y verdadero.

Pese a intentarlo por todos los medios, muchos psicólogos postfreudianos no han conseguido desplazar mi radical admiración por el viejo jefe vienés. Desde luego, estoy con ellos en no atribuir a la vida sexual todo el fundamento de nuestra conducta y nuestro ser, pero sigo estando con Freud en el hecho de otorgarle una primerísima importan-

(4) En el capítulo «Cantar a ciegas», *op. cit.*

cia, un papel que toca de un modo u otro todos los aspectos y momentos del vivir humano.

Contra las apariencias de su distanciamiento y como era de esperar en un arte tan vital, flamenco y sexo son orbes muy curiosamente relacionados. De esa relación mutua, que estas páginas —cuyo riesgo no ignoramos— se han reducido a sugerir, alguien como Carlos Castilla del Pino, doblemente facultado como científico y como andaluz, podría intentar un trabajo de cuyo interés inicial no puede dudarse.— FERNANDO QUIÑONES (*María Auxiliadora, 5. MADRID*).

LA POESIA INGLESA ACTUAL

Cuando se hojean las páginas literarias de los diarios británicos —incluso aquellos que se dedican exclusivamente a la crítica literaria— se tiene la impresión de que las letras inglesas pasan por un momento de enorme florecimiento: abundan los libros de ficción, de poesía, de ensayo. Si se lee las críticas el panorama cambia: no sólo florece la literatura inglesa, sino que además (y a pesar de que las críticas son bastante pobres, meras reseñas y resúmenes de asunto) está empeñada en una búsqueda intensa en materia de formas nuevas y de lenguaje vivo. Pero cuando se leen los libros reseñados —la ficción sobre todo— se experimenta un profundo desconsuelo: los libros son tan malos como las críticas. No obstante parece haber un común acuerdo entre autores y críticos (que a menudo son los mismos) y del cual el público se muestra muy contento, para mantener la enorme fachada literaria. Fue sorprendente encontrar el artículo de Nathaniel Tarn acerca de la poesía en Inglaterra —aunque nada sorprendente que haya sido publicado en el International Times *—periódico quincenal del* Underground *londinense— y no en una de las reputadas publicaciones de este país.*

Nathaniel Tarn nació en Francia, donde pasó su niñez con algún período en Bélgica. Permaneció en el «continente» hasta fines de la segunda guerra mundial; viajó a Inglaterra y se educó en Cambridge. Posteriormente en París, Chicago y Londres. Trabajó como antropólogo —su especialidad— hasta 1967. En 1952 vivió todo un año en Guatemala, donde se inició en la literatura latinoamericana. Después del 67 pasó a ser director editorial de la editorial Johnatan Cape, donde fundó la colección Cape Goliard, que dirige actualmente. Ha publicado los siguientes libros de poemas: «Old Savage Young City», «Where Babylon Ends», «The Beautiful Contradictions», y su poesía forma parte del volumen número 7 de la serie Modern Poetry de Penguin. Tradujo «Las alturas de Machu Pichu», de Neruda. Se mantiene activo a través de publicaciones, lecturas, conferencias. Es una sana mezcla de buen poeta, hombre importante en el mundo editorial y rebelde un poco más allá de la línea que separa al Establishment *del* Underground.

A. Diazlastra, Londres

En idioma inglés, la revolución moderna de la poesía es norteamericana: Eliot-Pound. La poesía local postgregoriana de alguna validez no es inglesa, sino celta: Yeats, Joyce, MacDiramid, Dylan Thomas. Una primera reacción inglesa se diluye después de una encomiable aunque inconsecuente escaramuza con la política: Auden y demás. Thomas, en quien el surrealismo tuvo su momento británico, provoca una nueva ola de reducido anglicismo: «Movimiento» y «Tareas culinarias». Trabajo de rescate en la tradición inglesa: Hugues, Middleton, Silkin, Tomlinson, Redgorve, Macbeth, Wevill, con talento o sin él y en sus propios términos, no han producido una nueva poética. Lo demás es pleito de cantina: política a nivel del caso Profumo. Luego queda claro que el idioma inglés ha sobrevivido y florece en los Estados Unidos: Pound, W. Carlos Williams, Zukofsky, Lowenfles; Olson, Duncan, Crely, Blackburn, Dorn, Levertov; Patchen, Ginsberg, Corso, Ferlinghetti; Spicer, McClure, Snyder, Whalen, Johnatan Williams, por mencionar unos cuantos. En lo que se refiere a nosotros: una disensión entre la «academia» y la nueva poesía —semejante a la disensión existente en los Estados Unidos—: por un lado el *Establishment* (semanarios y periódicos dominicales); publicaciones y revistas modestas por el otro. El *establishment* puede arreglárselas eventualmente para reconocer, digamos, *Black Mountain,* pero deja el asunto en manos de Tomlinson: la presentación es emitida únicamente con «propósitos documentales». Tenemos un genio particular para dejar que los extranjeros tipifiquen especialistas; el resto de nosotros puede irse tranquilamente al diablo.

Cultura

Detrás de todo esto: un complejo problema de aculturación. Durante un tiempo tuvimos a escoceses, irlandeses y galeses contra ingleses. Pero mucho antes de eso, refiriéndose a Whitman, Gerard Manley Hopkins, y luego D. H. Lawrence, han dilucidado el verdadero problema. Ya seamos quincuagésimo primer estado o no, ahora o en el futuro, nuestra postura local está inevitablemente condicionada por el tipo de síes y noes que pongamos a la poesía norteamericana. Y gracias a las «relaciones especiales», ya sean políticas o lingüísticas, cualquier postura que tomemos hacia Europa está condenada a un papel secundario. Sucede incluso que los progresos de Europa nos llegan *vía* Estados Unidos: *Kaddish* nos trajo a Breton; Breton mismo es poco

conocido. Cortando esto de través se nos presenta otro factor: por profundo que sea nuestro afecto a los Estados Unidos, nos vemos rechazados por nuestro descontento por lo que los Estados Unidos han venido haciendo en tanto que potencia bélica. Incidentalmente, esto puede tener la ventaja de conducirnos a las tradiciones europeas y latinoamericanas, para no mencionar al resto del Tercer Mundo.

¿Han visto y aceptado todo lo anterior nuestros pontífices? En su *Antología Pengüin,* Alvarez coloca a cuatro norteamericanos por encima de todos: Lowell, Berryman, Sexton y Plath. De acuerdo, pero es parcial: la «academia» británica corresponde a la «academia» norteamericana. Aquellos de nosotros que nos interesamos en la «nueva poesía norteamericana» —Tomlinson, Middleton, Davie, Fisher, Turnbull y Eric Mottram— somos menos escuchados. Algo similar ocurre con la tradición europea. Nuestras actitudes hacia los rusos fueron mediatizadas por consideraciones de carácter político: Davie, en el caso de Pasternak, ha reaccionado de manera diferente. Los demás elegidos: Herbert, Holub, algunos de los griegos, son en su mayoría poetas modestos haciendo mejor papel que sus apólogos británicos, aunque no sea para tanto. Por otra parte, en los Estados Unidos, los más destacados latinoamericanos han sido aceptados años antes que fuesen aceptados aquí. En otras palabras: la «academia» británica proyecta hacia el mundo exterior cualquier cosa que justifique sus propios intereses y se rehúsa a admitir aquellas voces cuyo interés permanente es *hacer algo nuevo.* Se escapa de la atención aun aquello que está frente a nuestras narices. Un buen poeta como Bunting obtiene escasamente un auditorio; MacDiarmid, que está por encima de todo lo que se hace en estas islas (de tal manera que nos deja a los demás como una manada de borregos en la ladera de una loma cuya cima está entre las nubes) es apenas discutido.

Comunicaciones

El público conservador, leyendo los semanarios conservadores, queda despojado de información. Entre los editores de la sección poética y los escritores de estos periódicos se ejecuta un juego interminable de cátedras musicales. Haga un esquema: Tom, que fue editor literario del periódico *A,* es actualmente editor literario del periódico *B.* Dick, que reseñaba el año pasado para el periódico *C,* reseña ahora para el periódico *D.* Harry, que seleccionaba poemas para la publicación *E,* hace ahora el mismo trabajo para el semanario *F.* Por no mencionar a aquellos que, bajo diversas máscaras, reseñan el mismo libro, en

los mismos términos, para dos o tres periódicos diferentes. Resultados: *a)* quien no recibe la bendición de estas publicaciones permanecerá en el limbo durante años, ya que aunque su obra no necesite de «reseñas», el público necesita saber que el libro está en las vitrinas; *b)* los asuntos primordiales quedan ahogados en un océano de verborrea innecesaria; *c)* ya que pocos piensan que las reseñas venden libros, los reseñistas no alimentan más que a sí mismos; *d)* pero *parece* existir un consensus de acuerdo, ya que si alguien está de acuerdo es siempre el mismo alguien; *e)* cualquier intento por rescatar a un colega poeta o desfacer un entuerto está condenado al fracaso. Demasiado hablar de comunicaciones.

Arena

Lautreamont sostenía que la poesía debería ser hecha por todos. El mundo es lo suficientemente endurecido como para copar con tantos poetas como pueda haber, de manera que es una tontería negar el valor de un poeta a causa de que sea «académico» o deje de serlo. Los términos son siempre relativos—en el mejor de los casos—. Entre los *creadores* se efectúa una cruza continuamente: véase a Gunn escribiendo sobre Snyder, por ejemplo, en una edición reciente del *Listener:* «Es interesante buscar a esos poetas que se encuentran de pronto, sin habérselo buscado quizá, haciéndola de puentes entre escuelas rivales. ¿Será Creely el más accesible de los poetas de la *Black Mountain*? ¿Ha tomado Lowell para sus *Life Studies* elementos del otro bando? Un poeta es un proceso continuo, una vida de trabajo, enfocado ahora hacia un problema, ahora hacia otro. Unicamente los comentaristas son los que se ganan la vida tratando al poeta como si fuese apenas el responsable de un discreto montón de libros sin relación alguna entre ellos; los intereses de estos comentaristas están en dividir, antagonizar, producir conflictos, destruir esta entidad viva. Ahora la Arena debe ser tan amplia como sea posible y colocada frente a los quejumbrosos síes y peros de los pastorcillos.»

Estados Unidos hoy

En una ocasión comí con un escritor de *avant-garde* y hablamos más o menos de la misma manera en que ahora escribo. Llegó a nuestra mesa un amigo del escritor, y mi amigo se dirigió a él. Cambió de inmediato su forma de hablar y la salpicó de *yeahs* y *mans* y *likes*. Esta suerte de aculturación lingüística al mayoreo es infantil: es socio-

logía y tiene muy poco que ver con la poesía. La verdad escueta es que no podemos controlar el idioma norteamericano, o más bien los idiomas, ya que Estados Unidos habla con muchas voces diferentes. Es por eso que me parece que aquí no podemos sacar mucho de la poesía *beat*, excepto quizá su valentía y aliento interesante. Muchos de nuestros poetas locales están haciendo sub-Ginsberg —hecho que no disfraza una mayor o menor cantidad de ingenio. Donde sí podemos intentar aprender es en la escuela de Pound y de Williams: no para imitar —la misma vieja trampa—, sino para estudiar los poemas y la teoría que ellos elaboraron y ver si podemos aplicarla a nuestro propio estilo, nuestra propia forma, nuestras propias zonas de interés; y de ser así, encontrar el dónde y el cómo. Sigue siendo un misterio el porqué la «academia» británica sigue tan estancada, tan limitada por una lengua muerta. En el teatro, donde se habla menos de «escuelas», los británicos han logrado un éxito internacional. La perturbación social de la segunda guerra mundial produjo una crisis en el lenguaje: nos escuchamos a nosotros mismos en el escenario, tratando de inventar una nueva voz. En la novela, en la poesía, este proceso ha sido ensombrecido por la presencia norteamericana. Hay hombres como Harwood, Raworth y Pickard, que han ido mucho más allá de la «promesa». Tenemos a Liverpool; tenemos a la «poesía pública». Hasta aquí muy bien; pero esto no es más que un comienzo que requiere una crianza esmerada —como todos los comienzos—. En cuanto a la poesía pública: el lector de los Estados Unidos parece capaz de absorber una mucho mayor cantidad de contenido que el público similar de la Gran Bretaña. Hay que notar que en una lectura británica, el poema simple, gracioso o altisonante, triunfa siempre sobre los demás. Ese público podría encontrar difícil de asimilar a un Olson o a un Duncan. Lo cual nos trae al problema del asunto y el contenido.

Y en este aspecto lo fundamental es la poesía política. Aquí tenemos una conciencia muy clara de la disminución del poderío de la Gran Bretaña. Esto, entre otras cosas, ha alejado al poeta de la política. Ahora bien, por política no quiero decir una mera referencia a Vietnam o a la cuestión racial. Me refiero a una preocupación amplia y positiva por el destino de la humanidad de todas partes del mundo y por la relación del hombre con su ambiente natural: la política del ambiente enmarcando la política de la comunidad. De esta manera el pequeño poeta inglés no puede hablar de política, porque nuestra política es gris. Si intenta tratar los asuntos extranjeros fuera de ese medio tono, se ve forzado a sobrecompensarlo con propaganda y retórica barata. De la misma manera existe el peligro, dentro de una situación subpolitizada, de que los poetas nalgones intenten sentarse en la

primera silla que encuentren disponible. Y sin embargo, en el mundo en que vivimos, una poesía divorciada de la política es tan impensable como un hombre divorciado de la sociedad. En una lectura reciente en conmemoración del Día del Trabajo, uno tras otro los poetas se excusaron avergonzados por no tener un «poema político». Parece relevante también el hecho de que MacDiarmid sea un gran poeta político.

Si hay algo que impide que una persona que haya visitado los Estados Unidos hable con otra que no haya hecho esta visita —como sabrán bien los lectores de Olson—, ese algo es el espacio. Sentir la enormidad del continente: lo que ha significado para un pueblo domeñar y habitar esa vastedad, es un principio a la posibilidad de hablar sobre los Estados Unidos. Antes de la segunda guerra mundial el poeta norteamericano venía a Europa. Quizá la tragedia de su país ha sido que se ha visto obligado a ocupar un papel dirigente en las cuestiones internacionales, en el preciso momento en que sus poetas comenzaban a decidirse a permanecer en su país. Pero el poeta que volvía no conseguía adaptarse a la impresión de lo que estaba sucediendo a su país. Fortificado con sus nuevos conocimientos (todo aquello que nos impidió retener nuestro propio aislamiento cultural y el cansancio de la guerra), empezó a gritarlo al mundo en los cuarenta y los cincuenta. El resultado fue una ganancia extraordinaria para la «nueva poesía norteamericana». Mientras todo esto sucedía, nosotros nos refugiamos en los lamentos de un «movimiento» inerte. Y ésta es la razón de que el idioma inglés se marchite entre nosotros mientras florece al otro lado del mar.

Por un lado hay que tener presente que las traducciones han adquirido una importancia abrumadora en los Estados Unidos. Las lecturas de Rexroth o de Lowell en francés, las de Bly en español; hay que imaginar a Duncan disertando sobre el Dante, o a Olson y Zukofsky sobre Shakespeare; o a Snyder sobre el japonés y el indio norteamericano: ¿en qué medida hemos participado nosotros de todo esto?

Este tipo de poeta norteamericano ha preservado el honor estadounidense en una época de terribles perturbaciones. Respaldado por su erudición y preocupado por la revolución moderna del lenguaje, ha sido capaz de asumir una postura política que casi no conoce precedente. El alcance total y la autoridad de gran parte de la obra de Ginsberg o de Duncan, sobre la guerra de Vietnam, son impensables entre nosotros. Hay un momento en el cual casi todo puede convertirse en poesía, en el cual la valentía poética puede aplicarse a casi cualquier situación, personal o colectiva, y surgir con una respuesta adecuada. Esto se encuentra a años luz de nuestras lamentables peroratas sobre tarros de cerveza, sábanas sucias y aparejos de jardinería.

Sin embargo existen problemas. La mera seguridad en sí mismo de cualquiera que haya tomado el mundo como su provincia, tiene una influencia vital en la definición del poeta sobre su propio papel en la sociedad, su idea de lo que es el poeta. A este respecto el poeta evita referirse a sí mismo en primera persona por el temor de verse acusado de presuntuoso, o enfoca su atención sobre los más nimios fenómenos de la naturaleza con el fin de rehuir su compromiso con la sociedad. Si hemos de entender correctamente la actitud de los norteamericanos frente a lo que nosotros hacemos, su advertencia es clara: nos están diciendo que ellos no pueden encontrar al poeta detrás del poema; la voz, la carne, la sangre y el genio, quedan velados como «partes pudendas». Si esta es la situación, el poema de *X* se parece al de *Y;* hay ciertos juegos de forma, de métricas artificiales, pero eso es todo.

Con la implicación individual del poeta en su producción, con la *obra* como extensión del ser, llegamos al meollo de la cuestión: el viejísimo problema de la *selectividad*. Refiriéndose al «verso confesional», un crítico declaró recientemente que la poesía norteamericana que él admira parece estar dominada por una ética judía. Dejando de lado sus escasas lecturas sobre judaísmo, ¿qué hay sobre el gran interés que muestran los *otros* poetas por la filosofía oriental? ¿Tiene el criterio de que todas las categorías son relativas, de que, en el absoluto eterno y sin limitaciones, cualquier fenómeno dado no vale ni más ni menos que cualquier otro, ni ha tenido mayor peso sobre la forma en que trabajan algunos norteamericanos? El valor que se adscribe a casi cualquier detalle que ocurre en la vida del poeta; las referencias a camarillas de amigos y la abundancia de bromas privadas, puede resultar agobiante para casi cualquier lector. Esto, por supuesto, tiene dos aspectos. Si se dice que ningún tema debe ser tabú para un poeta, o si, como en el caso de Olson, se atacan las pretensiones del animal humano vis a vis de las otras criaturas y cosas, entonces sólo cabe el aplauso. Pero si se ejecutan juegos estéticos en lo que todo, además de los problemas culinarios, debe encontrar un lugar en el poema, entonces surgen las dudas. Estamos en peligro de hundirnos en el cieno de la insignificancia, en un pantano en el que la poesía muere del todo y no queda más que el parloteo monomaníaco. En todo caso, las «confesiones» son tan interesantes como la persona que las hace. Integrar en la poesía un mundo temático cada vez más amplio; imponer el sello del orden en tantas cosas del mundo como sea posible soportar, es una cosa, hundirse bajo su peso es otra. Y este es el peligro de trasladar el «sueño norteamericano» a la poesía.

Por supuesto, depende de quién es el poeta. Creeley ha reconocido que le gusta viajar con poco equipaje, pero que no soñaría con negar

a Ginsberg su equipaje de sabiduría ritual. Hay momentos en que los poetas «no desean recordar nada» y hay otros en que el poeta debe hacerlo. Surge aquí otro problema que es la profundidad en que la poesía funciona. En los Estados Unidos se ha dicho que ha habido demasiada tensión en el surrealismo francés y que esto, a causa de que los franceses son muy racionalistas, para empezar, no es más que una dislocación superficial de la imaginería convencional. ¿Por qué no el surrealismo en lengua castellana (en Lorca o Neruda), en cuyo ámbito el inconsciente habla directamente al consciente, pasando por alto las categorías normales del intelecto consciente? Bastante interesante en sí, esto parece ir de acuerdo con la temprana teoría del antropólogo francés Claude Levi-Strauss. Aquí la mente está estructurada en una forma universalmente viable, de manera que mientras menos sobrecargada esté con racionalizaciones secundarias, mejor podrá comunicarse con cualquier otra mente. El problema de la selectividad encuentra una solución cuando la mente, sin importar la situación en que se encuentre, logra siempre la elección correcta, y esto no deja de estar relacionado con esas nociones budistas que acabo de mencionar. Es posible que cuanto más profundamente se escuche el poeta a sí mismo, tanto más se acerca a un lenguaje que le resulta simultáneamente verdadero tanto a él como al resto de los hombres. ¿Descubre el poeta su propia voz antes de crearla? A este respecto Rothenberg sostiene una interesante opinión sobre la poesía primitiva: el *shamán* contemplado como «adivinador» y como «creador». En la poesía culta, la creación como artesanía domina y el elemento de «observación» disminuye. Luego la verdadero erudición del poeta es una cuestión interna. Lo que se requiere es el inventario de su ser más profundo, una larga y disciplinada meditación acerca de quién es, o (como sostiene el Zen) era, antes de nacer. Las drogas y las sustancias para expandir la mente son importantes actualmente, siempre que se tenga en cuenta una precaución. Oleada tras oleada, la *avant-garde* se ha venido interesando en ellas, pero, olvidando el aspecto disciplinario de la meditación, se ha condenado a sí misma a la superficialidad. Bajo condiciones sociales abyectas, la libertad es buscada cada vez con mayor ahínco. Pero la libertad sólo empieza con el haz-lo-que-te-plazca, y termina por suponer mayor responsabilidad que ligas. Si ha de crearse una poesía, ésta sólo puede surgir del interjuego entre la preocupación por el mundo objetivo y la preocupación por la existencia interna. El poeta sigue su camino; su poesía viaja paralelamente a su lado; y el mundo paralelamente a lo anterior: estos tres supuestos unidos constituyen el secreto del arte. *Droping out* no es una solución: es una situación en la que el individuo viene a ser utilizado. La única solución viene a ser *to drop*

down and inside—tirarse hacia abajo y hacia dentro de sí mismo— y después, participar si se quiere en el *underground*. Me parece que este debate ha revitalizado recientemente al *International Times*. Creo que basta con mencionar estas zonas de interés para ver hasta qué punto la poesía que se está escribiendo aquí y ahora queda, en su mayor parte, alienada de ellas. Nuestra poesía política se encuentra en un estado ruinoso. ¿Y qué decir de la poesía intimista? Me temo que en Inglaterra esa poesía resulta insufriblemente superficial: el poeta se escabulle por los rincones aturdido por una descarga de la inmemorable prudencia británica, prudencia que corre el riesgo, al menor tropezón, de convertirse en arrogancia, cuando alguien sugiere que deberíamos aprender la lección que nos ofrece el mundo exterior.

Trabajo pendiente

Como siempre, el remedio está en la disposición a aprender. Existe actualmente un monumento de poesía, para sancionar un ejemplo, en la que los asuntos europeos florecen en el contexto de un gran sentido del espacio; un espacio tan inmenso y con tanto significado como el de los Esados Unidos. Me refiero, por supuesto, a la América Latina; desde Rubén Darío, hace un siglo, hasta nuestros días. Primero tenemos a un César Vallejo, en quien se encuentran combinados un surrealismo de profunda y apasionada humanidad con un atractivo político universal. Ahí está el inmenso río de Pablo Neruda, que lleva en su corriente todas las impurezas imaginables, enloquecedoramente desigual, a menudo demaiado fácil, pero, en sus mejores momentos, con una fuerza y un poder lírico inigualable en cualquier parte. Ahí etá Octavio Paz, cuya poesía, tanto como sus brillantes ensayos, definen al nuevo mundo con toda la sabiduría del viejo. Y depués de ellos: Nicanor Parra, Ernesto Cardenal, Enrique Lihn, Carlos Germán Belli, una hueste de jóvenes cubanos, y así toda una lista interminable de poetas. Tenemos también al universo de la poesía primitiva (en la brillante antología de W. Trask sobre las traducciones del Náhuatl del padre Garibay; tenemos también al Oriente, con su tradición milenaria. Y los grandes movimientos modernos: Dadá, el surrealismo, y toda su progenie. Por último, la primera mitad de nuestro siglo, que ha sido fructífera en los Estados Unidos, pero que aquí ha sido desperdiciada. No es chauvinismo hablar de abrir una ventana al mundo exterior, a condición de que realmente miremos hacia afuera.

Incluso esos críticos que escriben contra nuestras «exquisiteces»

parecen aceptar nuestro mundo alienado como un hecho dado y fatal. Un mundo en el cual no hay otra alternativa para el poeta que la de controlar su locura. Y decir esto, cuando La Habana, Calcuta, Praga y demás se alzan ante nosotros, es tan anticuado como la «exquisitez». Si el «extremismo» nace del aburrimiento, dejemos en hora buena de ser aburridos. Si se paga con la «locura», bueno, no todos podemos permitirnos esos insignificantes lujos.

Y ahí tenemos la ciencia, el lenguaje corriente de nuestro tiempo, el idioma democrático. ¿Cómo puede uno decir que sólo el psicoanálisis puede ser más o menos comprendido por el lego? Tenemos la antropología, la lingüística, la etnología, la religión comparada: mundos enormes de contenido que pertenecían al poeta y que se le han escapado. ¿Por qué? A causa de una confusión entre los efectos prácticos de la tecnología y la ciencia aplicada (que pueden ser, y son, abrumadores) y la epistemología, la mente en movimiento y su algería que, dentro de un contexto político adecuado, pueden, todavía, salvar a nuestra especie. No hay por qué temer a los conocimientos que ampliarán los horizontes de la poesía y la devolverán a su antiguo papel legislativo. En este sentido, también, la nueva poesía norteamericana marca la pauta. Zukofsky, Olson, Duncan: hombres que no temen ensanchar la amplitud del arte. Con esos objetivos, con esas ambiciones, es posible que aprendamos a seguir trabajando sin miedo a crear poesía en varios niveles, como hicieron habitualmente los grandes maestros del pasado —Dante, el primero y mejor.

Las exquisiteces pueden o no haber sido erradicadas de entre nosotros. Lo que debemos destruir ahora es el nauseabundo ciclo del sentimiento de culpabilidad y los ayes sobre la culpabilidad; la miserable timidez; la pequeñez mental y de propósito que nos mantiene totalmente alienados de nuestro verdadero potencial. Las obras están allí, en los Estados Unidos, en Europa, en logros brillantes como los de Fulcrum y Trigram: no es demasiado difícil abrir las puertas. Y ésta es la tarea que tenemos ante nosotros, en este desunido Reino Unido. NATHANIEL TARN *(83 Eton Hall, Eton College Road. LONDON N. W. 3. England).* Traducción y nota de ALBERTO DÍAZ LASTRA.

LA ESCULTURA DE JULIO L. HERNANDEZ

La escultura de nuestro siglo es la especialidad artística que, en muchos aspectos, ha ido más lejos en la definición de las proposiciones que caracterizan las artes plásticas de nuestro tiempo. Una serie de determinantes han condicionado este carácter cabal y programático de la escultura actual. El coste de las obras —que ha determinado una serie menor de realizaciones, o que éstas se realicen a una escala de colección y museo por la desintegración entre los programas monumentales llevados a cabo y el arte responsable— ha condicionado que la labor del escultor suponga un esfuerzo mayor que la del pintor. Es extraño encontrar grupos de escultores como los que han existido de pintores en nuestro siglo. A lo más, hallamos algún escultor incorporado a un movimiento de pintores. Sin embargo, no por ello la escultura ha marchado al ritmo impuesto por la pintura, sino que se ha desarrollado con una cierta independencia de las tendencias en boga. El escultor ha realizado su obra con cierta independencia respecto de las tendencias que jalonan la evolución plástica de nuestro tiempo. Por los determinantes económicos específicos de la creación escultórica, por este «aislamiento», los escultores contemporáneos —me refiero, naturalmente, a los creadores de un lenguaje escultórico definidor de la época actual—, los resultados de su labor son más rigurosos y precisos, más integrales y exactos en su significación. De ahí que las diferentes aportaciones de la escultura contemporánea se presenten como un conjunto de actitudes en la que hallamos una definición cabal de cada una de las diferentes significaciones que proponen.

Julio L. Hernández es un claro ejemplo de seguridad, rigor y racionalidad, en su trayectoria dirigida hacia una personal definición escultórica del realismo. Su obra tiene una significación extremista en la formulación de un lenguaje realista de la escultura. Un análisis superficial de la trayectoria seguida por el escultor contribuye a aclarar la significación de su obra actual. Julio L. Hernández no ha partido en su trabajo de unas bases escolásticas, académicas, de imitación formulista de la realidad para derivar hacia una escultura experimental. El proceso seguido por este artista ha sido a la inversa. En sus primeros pasos este artista se mostró atento a las enseñanzas académicas que serán abandonadas muy pronto en favor de una escultura figurativa, esquemática, en la que le preocupó especialmente la atención al volumen y a la deformación geométrica de la realidad. El dato es bastante significativo. Julio L. Hernández, que pasó por una formación académica, no partió de ésta para llegar a la concreción realista de sus obras de madurez. La interpretación de la realidad por los académicos com-

porta un empleo de fórmulas y soluciones, de una interpretación de la realidad rabiosamente mimética, imitativa, pero no realista. El «realismo» académico nunca es una interpretación realista en el sentido que la crítica responsable da a este término, sino una visión estereotipada, idealista y tradicional del tema. En la interpretación de éste no existe un lenguaje significativo, conceptual, sino una mera interpretación de copia o imitación de la realidad, que, al carecer de toda significación, se convierte en mera habilidad artesana. Nuestro escultor, como siempre ocurre en los primeros momentos de la trayectoria de un artista, intentó hallar una interpretación del mundo que le rodeaba —Julio L. Hernández siempre ha sido un artista «figurativo»— mediante la transformación e interpretación geométrica del objeto representado. Es decir, que desde el principio se apartó de la concepción escultórica de la mera imitación. Saco todo esto a colación porque en los últimos años, a partir del momento en que alcanzó la definición realista que la caracteriza, su escultura ha sido objeto de polémica por parte de la crítica renovadora. En algunos casos, Julio L. Hernández ha sido interpretado como un escultor académico por no tenerse en cuenta el sentido y concepto existente en su obra y solamente haberse fijado —y esto también sería algo muy discutible— en la ejecución minuciosa, rabiosamente imitativa de la pieza. Algo es significativo de esta polémica. La crítica de gusto tradicional no ha aceptado, ni ha rechazado, tampoco, la obra de este escultor. Y la crítica responsable que ha prestado atención a nuestro escultor negando su carácter renovador no había hecho nunca ataques contra la escultura oficial y académica. ¿Por qué los detractores de la obra de Julio L. Hernández discuten sobre ella y no lo hacen acerca de la escultura académica? En las líneas precedentes hemos planteado inicialmente la respuesta a esta pregunta. En las que siguen intentaré llegar a una conclusión referente al problema: ¿Qué es lo que hace de la obra de Julio L. Hernández una escultura «vanguardista»? y ¿Qué es lo que hay en su obra de innovador frente al «realismo» académico?

Hay que partir de una afirmación radical: no es la representación, más o menos, exacta de la realidad lo que determina que una obra de arte actual sea académica o tradicional, sino la ausencia de un lenguaje conceptual y significativo, la omisión de una interpretación significativa de esa realidad. Partiendo de este postulado, la obra de Julio L. Hernández se nos presenta como una de las realizaciones más antiacadémicas que existen. Es más, utilizando un lenguaje formal aparentemente similar al del academicismo este escultor ha señalado claramente con su obra las posibilidades de una escultura realista y las diferencias absolutas que la separan del mimetismo académico.

La ejecución de cada una de las obras de nuestro escultor es una experimentación entre el estudio detenido del objeto representado y el que esta imitación alcance una definición conceptual para que la escultura no se convierta en mero virtuosismo. De ahí la ejecución lenta y minuciosa, el detenido estudio de los objetos y seres que constituyen la temática de su obra. En pocas ocasiones hemos tenido ocasión de ver una escultura tan estrechamente unida a la realidad como en el caso de Julio L. Hernández. En su obra la representación es el primer postulado, su razón principal y su punto de arranque. Y para conseguirlo plenamente el escultor ha tenido que hacerse con una técnica y un oficio tan preciso, concreto y directo, como son los resultados de su escultura. En este sentido, hasta aquí, Julio L. Hernández se mueve en una órbita propia de la ejecución tradicional de la escultura. Sin embargo, hay un aspecto que interesa destacar. El realismo de la escultura de Julio L. Hernández, su atención por la realidad del momento actual en que vive, le ha obligado a adaptar este oficio a una serie de exigencias concretas de manera que, incluso este aspecto, tiene una serie de facetas nuevas qu le apartan del tradicional concepto de la técnica de la escultura.

Llegados a este punto hemos de abordar otro problema que se plantea en torno a la significación de su escultura. Hemos dicho que su obra es rabiosamente imitativa, pero que difiere de la representación tradicional y que para lograr esto el escultor ha tenido que hacerse con una técnica diferente de la académica y tradicional. Hemos, pues, de responder a estas dos preguntas: ¿En qué consisten esas diferencias? y ¿En qué se diferencia la escultura de Julio L. Hernández de otras concepciones actuales del realismo? Para responder a ambas preguntas y para dar una explicación de lo que vengo diciendo hemos de atender a la temática que interesa al escultor, uno de los aspectos más importantes de su escultura. Cualquiera de sus últimas esculturas, como *Peruana* I o II (1968), *Niña* (1967) o *Ursula* (1965), nos presentan unos temas que, efectivamente, responden a su título pero que nos ponen ante una manera de entender la realidad y de ver a la que estamos acostumbrados. Con un lenguaje directo y efectivo, Julio L. Hernández nos muestra, captados con hondo realismo, figuras, objetos, temas que forman parte del conjunto de imágenes típicas de nuestro tiempo. Sus esculturas representan cualquiera de esas imágenes que vemos en los periódicos ilustrando una noticia. Este artista ha acertado a recoger una temática no prevista, no anticipada, sino deducida de la historia que discurre en el momento en que vive, aprovechando de ellos todo su potencial comunicativo. De ahí el carácter realista de su escultura por su ausencia de estereotipación, por el carácter sexual de la



Pareja de artesanos (1965)



Silla con gabardina (1965. Madera y pizarra aglomerada)



Ursula (1965. Madera tallada y patinada)



Pareja en el Metro de Madrid (bronce)



Los escaladores de la pared norte (1964. Mármol aglomerado)



Medalla *Nacimiento de un árbol* (1965. Bronce)

vida de su momento. Todo ello hace de su obra una de las aportaciones de más hondo sentido humanista de la actual escultura. En sus obras, siempre, como centro casi exclusivo de su temática, aparece el hombre actual con sus problemas, su angustia y sus sufrimientos. Incluso en algunas esculturas, como *Silla* o *Silla con gabardina*, ambas de 1965, en las que la temática de la obra no es hombre, hay una alusión directa a él, a los objetos que le rodean, a todo aquello que forma parte de su entorno. Cualquier objeto, cualquier hombre, puede ser tema para la escultura de Julio L. Hernández. Pero siempre en su obra aparecerá un pulso, un latido, que la dirigen hacia una vertiente profundamente humanista. La ejecución de la obra, pese a su fidelidad y a su representativismo, adquiere una dimensión nueva que la aparta, por completo, de todo posible virtuosismo figurativo y la convierte en una realidad que produzca en nosotros una serie de reacciones significativas.

La realidad que interesa a Julio L. Hernández como tema de su escultura no es «una realidad sin fronteras», sino concreta y especializada. Es este uno de los datos que la hacen más personal y uno de los aspectos que la apartan de una manera más radical de la figuración académica. El escultor no se interesa por la realidad con un deseo de frío objetivismo, sino por una representación que nos señale la existencia de un mundo con el que topamos todos los días y que pasa desapercibida para nosotros. Ahora bien, el realismo de Julio L. Hernández adquiere una significación especial en relación con las aportaciones de otros artistas de esta tendencia. La fidelidad representativa de sus esculturas, el verismo de sus obras, hace de ellas que, a fuerza de ser reales, aparezcan tocadas con aire de misterio y magicismo. Por ejemplo, en el grupo *Pareja de artesanos* (1965) o *Los escaladores de la pared norte* (1964), el mimetismo de lo representado se halla trascendido por la sensación mágica de su impresionante presencia. En ambos temas, uno familiar, como el primero, otro con el carácter de un reportaje de la actualidad, concebido con una grandiosidad que hace pensar en los *Burgueses de Calais* (1884-86) de Rodin, el escultor ha detenido la vida, ha fijado un instante de la existencia de esas series con una intensidad y verismo fotográficas. Pero, el carácter escultórico de la obra, su presencia volumétrica real, es lo que le confiere esa condición trascendente de la propia entidad real de lo representado. Por su extremo realismo, surge algo irreal, inabarcable. Partiendo de una definición netamente realista, su obra alcanza una definición y una dimensión casi irreales, que a veces se traduce en una impresión alucinante y convulsiva.

Cuando Julio L. Hernández se pone a realizar una escultura le in-

teresan todas las partes del modelo, porque todo tiene significación en su escultura, porque de esa participación integral de elementos se desprende el carácter integralmente realista de su obra. No le interesa esquematizar, simplificar, sino subrayar aquellos elementos que contribuyen a crear la referencia con la realidad en su escultura. Nuestro artista ha recobrado para la escultura una parcela de la realidad que parecía patrimonio exclusivo de la tradición y de la academia.

De las posibilidades de proyección y del sentido de su escultura son muy expresivas otras obras que constituyen un aspecto importante de su labor: las medallas. Es esta una actividad cultivada ampliamente por el escultor. Es interesante cómo aquí se hacen más evidentes los rasgos definidores de la obra del artista que venimos señalando. Julio L. Hernández, lejos de llevar un tema convencional o conmemorativo a la medalla introduce un tema tomado directamente de la realidad, como si tradujese a un relieve de forma circular uno de los muchos aspectos que reflejan sus esculturas. Así, en *Vicentita* y *Nacimiento de un árbol,* de 1965. Con ello la medalla adquiere una validez estética independiente al perder la subordinación alusiva que ha venido teniendo tradicionalmente. Julio L. Hernández con su obra ha abierto nuevas posibilidades a la escultura realista actual introduciendo una temática y una ejecución que, a su vez, trascienden los estrechos límites en que la escultura realista se había venido desarrollando. El sentido de su obra no supone, exclusivamente una actitud válida frente al formulismo académico, sino ante la estereotipación de buena parte de la escultura realista actual. Y lo que es más, el verismo que posee la escultura, al representar volúmenes con volúmenes, se ha aplicado aquí para convertirla en un medio más de creación de un arte «crónica» trascendido de la realidad y la historia que nos rodea.—VÍCTOR NIETO ALCAIDE (*«Las Antillas». Los Peñascales. TORRELODONES).*

LA CREACION COMO SUJETO

I

Los fenómenos culturales, genéricamente entendidos, estriban tradicionalmente en un juego de los materiales creativos sujeto a las reglas con que les constriñe una circunstancia espacio-temporal concreta. El ámbito sociológico del que la obra surge le impone efectivamente a

ésta ciertas normas estructurales, como condición *a priori* de su validez, que hacen de ella un instrumento operativo «para» el marco del que brota, extrayendo su justificación por ese modo fuera de ella misma.

Por contra, la revolución operada en las formas artísticas de nuestro siglo ha radicado precisamente en soslayar esta servidumbre, liberando a las creaciones del prejuicio de su ajuste a un derecho o canon situado en el ambiente, para extraer de lo más íntimo de ellas su propia razón. El arte moderno representa el paso de una «mentalidad de derecho» a una «mentalidad de hecho», en el seno de la cual la obra se sitúa en el cosmos objetivo, sin necesidad de vigilar su adecuación a él, sino atenta tan sólo al respeto escrupuloso de sus propias leyes.

Esta conquista teórica se ha realizado, en la práctica, mediante la progresiva liberación de los materiales de su obediencia a unas relaciones mutuas estables para existir y organizarse de tal modo que ninguno de ellos tenga atribuido su papel con anterioridad a la elección espontánea del artista.

El creador contemporáneo puede, en razón de ello, escuchar sin contrariar a la propia voz interior y permitirle su manifestación libérrima. Su esfuerzo, en todo caso, tiende en mayor grado a depurar de prejuicios la imaginación que a calcular su ajuste lógico con el universo circundante y el rasgo colectivo que quizá mejor puede definirle radica en su indiferencia frente a la multiplicidad de las estructuras que le hace abstenerse de otorgar a los materiales un rol fijo en sus obras en la forma de un sentido crítico restrictivo. Por el contrario, le incita, por principio, a admitir para cada uno la posibilidad de jugar cualquier papel en la invención según el caso. Existen razones para entender esta actitud como la posición en la Historia de una mentalidad radicalmente original respecto al material de la obra artística, de una «Estética indiferente», frente a la «Estética de la preferencia» tradicional, estética que legitima previamente a la intuición una verdadera igualdad de oportunidades para todos los elementos, evitando, merced a eso, la limitación artificiosa del poder creador, posibilitando su agilización y eludiendo, en fin, la necesidad de representar para afirmar la necesidad de ser. Tal y no otro es el espíritu que posibilita a la poesía desde Mallarmé, al teatro desde Jarry, a la novela desde Robbe Grillet. Tal la mentalidad que informa a la música atonal y a la plástica no-figurativa. Tal la formulación subyacente al cine de ruptura.

Todo este inmenso esfuerzo práctico ha tendido, no obstante, a ser interpretado, de manera incompleta, como imagen simbólica de los procesos reales mediante una deformación intencional de éstos, y aunque realmente tal sentimiento es ineludible, hay que notar, no obstante, que esto no representa, aunque de modo subrepticio, sino una nueva

instalación en el prejuicio teórico de considerar la realidad habitual como canon de que la obra ha de ser con mayor o menor distanciamiento, imagen, sin escrúpulo de armonizar esa corriente de inteligencia, con la que el espectador responde a la obra, pensándola por hábito, plasmación simbólica del mundo tópico en que se desenvuelve, con la consideración de la corriente opuesta que desde la obra estimula al espectador hacia planos insólitos de la experiencia. El simbolismo no debe, pues, ser entendido, de un modo absoluto, como intencionalidad de la obra, sino tan sólo como medio de traducción y contacto entre dos medios lógicos distantes, como la puerta de un universo paralelo al que la interpretación simbólica no permite en rigor, a pesar de todo, un acceder completo, por cuanto al tiempo que el objeto artístico represente una deformación expresiva de la realidad la crítica racional conlleva igualmente, en alguna medida, como consecuencia de su determinación en formas particulares, una deformación de la obra, en tanto que universo expresivo afirmado de hecho y bello de hecho, al margen de referencias extrínsecas.

La estética de la indiferencia no se limita, pues, a su capacidad de estimulación inventiva, por cuanto la incidencia de la obra en el orden de la expectación conlleva un desarrollo, correlativo al primero, para la relación receptiva, que se abstiene ya de concebir burdamente la realidad artística como un objeto, y en consecuencia de dotar de prioridad interna a la dialéctica espectador-obra, para otorgar por contra a la relación conforme a la etimología del término dialéctica la calidad de un auténtico diálogo en el que la obra se manifiesta como una presencia de hecho, plena de vitalidad inagotada, carente de pasividad y presta a desenvolver su contenido lógico. Representa, en suma, la posibilidad de una ordenación insólita de los elementos expresivos frente a la docilidad formal de las convenciones.

La obra, de ese modo, pasa a ser válida en sí misma y no necesita mantener relaciones de coherencia con la lógica de las otras, entendiendo por lógica el vocabulario representativo de que disponen. Le basta con poseer necesariamente inteligibilidad para un cierto valor de cada uno de sus elementos, visión privilegiada que radica no fuera de ella, sino en ella misma y a la que quizá el futuro se acerque en mayor grado que el presente o los lejanos en mayor grado que los próximos, eso no importa ya, sin representar el riesgo una disculpa para que el artista se inhiba de la necesidad expresiva latente en él.

Además de todo ello, la «Estética de la indiferencia» representa, una vez vertida en la práctica, como libre juego de los elementos compositivos en la forma de universo específico, un recorrer en el sentido opuesto su camino, para encontrar en la obra tradicional una relación

caprichosa de formas, o planos, o palabras, o quizá sólo de notas y fonemas, representación del todo creado, como universo de información y no de discusión, en la inmaculada integridad de su espesura.

II

Cabe pensar que siendo el pensamiento científico una forma más exacta, pero no radicalmente diversa, de la meditación, aquél ha de verse en el futuro, y de hecho lo está siendo ya, presionado por una pulsión espiritual semejante. Del mismo modo que el artista ha conquistado la validez de todos los materiales de la obra, indiferentemente, para jugar cualquier «rol», el pensador científico o filosófico está destinado a reconocer, en una dimensión progresivamente creciente, la identidad interna del material con el que opera, es decir los conceptos, y el carácter exclusivamente provisional del esplendor de las teorías y de los entes terminológicos. La teoría *sensu estricto*, y esto es perceptible en el ámbito histórico, avanza hacia su consideración como objeto válido *per se*, e idéntico camino sigue la teoría más sencilla, es decir, la conceptualización o designación específica de los objetos. Hasta el presente, la hipótesis viene, en efecto, siendo entendida, por principio, como un objeto aceptable o rechazable que extrae su justificación de una adhesión exterior. Pero la teoría supone en este plano, tan sólo el motivo figurativo tradicional, una estructura jerárquica cuya rigidez ofende a la movilidad de lo real. De ahí que se requiera para el pensamiento científico una semejante agilización del proceso meditativo conforme a la operada en el arte. La teoría y el concepto, y en fin, los elementos lógicos que componen la estructura científico-filosófica, encuentran progresivamente el propio destino en su aceptación como sujetos, como valores propios, indiscutibles, ni aceptables ni rechazables desde el exterior, sin lesión de su íntima dignidad. La teoría, el concepto, la lógica representativa de la ciencia, se inclinan hacia la admisión de hecho de sus creaciones meditativas, en tanto que sujetos, es decir, hacia el respeto mutuo frente a la percepción «objetiva» de las ideas como instrumentos serviles entregados a la manipulación, percepción que pretendiendo ser eficaz sólo provoca en realidad la fosilización del espíritu y su rígida habituación a unas ciertas formas necesariamente superables. La Ciencia y la Filosofía siguen un camino que permite, y permitirá aún más en el futuro, calificarlas también a ellas, ¿por qué no?, de Ciencia y Filosofía informal, o aleatoria, o del absurdo, ejecutantes del doble papel de la creación

artística contemporánea: la justificación de la creación fáctica y la demostración de «la locura», el absurdo, el azar, la condición metafísicamente excesiva incluso, del pensar en sus formas más comúnmente aceptadas. La jerarquía, la diferencia entre los conceptos, el hecho de que se estructuren de modo rígido, conforme a una cierta serie de cotas de sentido, evidencia, en efecto, una alienación respecto al valor fáctico del elemento del material, desconsiderando en éste el hecho de su infinita potencialidad eventual.

El pensamiento jerárquico, rígido, elabora sistemas organizados hacia fuera y hacia dentro, es decir, que conforme a él un sistema científico representa un lugar preferente en la realidad y un lugar preferente de las palabras o de los signos matemáticos en su interior. Pensemos, por ejemplo, en el sistema de Hegel, con su supeditación estricta de unas dialécticas a otras, marginador del hecho de que esa preferencia entre las oposiciones es válida exclusivamente de cara a una circunstancia histórica concreta, a un vocabulario colectivo específico, siendo posible, mediante una adecuada movilización del sistema de la realidad, alterar su organización en cuantos sentidos sea deseable. Mas incluso el sistema de Hegel representa, con todo, un valor superior en la aceptación de la identidad de las nociones, a tantos sistemas que han desnaturalizado la dialéctica proclamando de modo exclusivamente nominal la indiferencia de los contrarios (1).

III

La admisión de una relación tautológica genérica de todos los signos asegura la libertad de los instrumentos lógicos, puesto que siendo el signo, el concepto, el nombre, el más sencillo de los útiles de la ciencia, su identidad expresa conlleva la comprensión del universo científico entero en la forma de una densa y universal verdad, representando la sustentación y defensa de tesis absurdas y la demostración del absurdo contenido en las aparentemente respetables su modo natural de aplicación. Los conceptos pasarán, de acuerdo con el moderno pensamiento de su condición de preferenciados o diferidos, contenidos o contenentes en razón de consideraciones extrínsecas, a constituirse como valores en sí, preferentes y diferentes, continentes y contenidos

(1) Y ello en razón de que si aquel-constata la-intercambiabilidad-designativa-de - los - conceptos - opuestos, caso - especial-y-el-más fácilmente-perceptible - de - la-intercambiabilidad genérica-de-los-distintos, las-formas-filosóficas que-se-proclaman-sus-herederas-se-han-abstenido de-hecho-de-trascender-el-horizonte-aún - de - manera-tan-limitada.

cada uno de ellos de todos los demás. De ese modo, el meditar falsamente absurdo, falsamente reaccionario, posibilitando la reducción mutua, deviene en realidad el agente más eficaz del desarrollo de la creación intelectual, promoviendo un omnicentrismo ideológico y una fuerza de la teoría que por su mero existir desborda ónticamente a quien le observa, una lógica de la apariencia, una teoría del disparate, que aplicada a objetos precedentes como los mitológicos, o inventados con ese fin, como los universos matemáticos de dimensiones, descubre más allá del desprecio, en las concepciones del «pensar maldito», una fuerza inmune a la consideración de importancia, que desde el exterior le atribuya aquella reflexión superficial que en su milagrería bárbara anula cuanto no comprende. Más allá, quizá no muy lejos, pero en cualquier caso más allá de esta inconsciencia, la condición de cualquier objeto teórico representa una estructura autónoma provista de la lógica interna necesaria para manifestar su realidad, respecto al cual no vale utilizarlo servilmente como un instrumento, sino respetarlo en tanto que sujeto.

Tal es el precio que es necesario pagar, si de veras se desea impregnarse de una «gnosis», en aproximación a su discurso autosuficiente.

La liberación de los materiales lógicos hasta sus partículas identificables más sencillas representa un proceso semejante al que el arte ha realizado con los suyos, manifestando a través de esta anarquía fecunda el valor perecedero del discurso espacio-temporalmente concreto, ni más ni menos válido para organizarse respecto a los demás y respecto a sí mismo que cualquier otro y rehabilitando consecuentemente las fórmulas mentales más plebeyas, anquilosadas o peregrinas. Esta explosión de la estructura racional convencional supone al tiempo la conversión de la mirada en un cómplice dialéctico de su contenido, es decir, de la observación misma, en el seno de una relación mutua enfermiza e infiel, desvaneciendo la diferencia de verdad y error y completando la sensibilidad crítica con una concepción *boomerang* de la hostilidad subjetiva. Tal es, a grandes rasgos, el magno mecanismo de defensa que el pensamiento ha erigido en nuestro tiempo frente a su tentación de auto-complacencia, pujanza unánime de los espíritus semejante en vitalidad y belleza a la vegetación, densa, aromática, aberrante y explosiva de una húmeda floresta virginal.—JUAN S. SOLANILLA *(Apartado de Correos 1678. BARCELONA).*

Sección Bibliográfica

Román Gubern: *Godard polémico*. Cuadernos ínfimos. Tusquets Editor, Barcelona, 1969, 116 pp.

La publicación en la serie cinematográfica, dirigida por Pedro I. Fages y Juan E. Lahosa, de la colección Cuadernos ínfimos, del *Godard polémico*, de Román Gubern, supone la aparición no sólo de la primera monografía científica realizada sobre un autor cinematográfico en nuestro país, sino también de una interesante y útil aproximación al fenómeno cinematográfico más destacable desde la adopción por la industria de las técnicas sonoras.

La obra consta, aparte de una breve introducción donde se plantean los términos de la «querella Godard» a nivel francés, de dos partes y una bastante completa filmografía. La primera está dedicada al estudio de las características de su estilo, y se divide en los siguientes apartados: «Etica y estética. Teoría y práctica», «La escritura de Godard: los estilemas»; y la segunda es un minucioso análisis, una por una, de sus obras hasta *Week-end*.

Román Gubern, colaborador no muy asiduo de diversas revistas especializadas nacionales —*Cinema Universitario* y *Nuestro Cine*— y extranjeras —*Cinema Nuovo* y *Ombre Rosse*—, en la práctica ha tenido dos desafortunadísimas intervenciones, una como codirector de *Brillante porvenir* (1964), de Vicente Aranda, y otra como coguionista de *España otra vez* (1968), aparte de otras de menor importancia.

Su estudio sobre la personalidad y la obra de Jean-Luc Godard, más allá de su planteamiento o de su estructuración general, tiene un carácter, y quizá éste sea su principal defecto, de defensa contra sus enemigos; es un estudio realizado más para los detractores que para los defensores de la obra del realizador francés, debido a lo cual tiene un tono didáctico, de querer convencer, tal vez incluso de terminar de autoconvencerse, que en algún momento parece desvirtuar sus intenciones. Esta postura, que aislada del contexto general tal vez pueda parecer incomprensible, es fácilmente aceptable en un ambiente como el nuestro donde la obra de Godard es sólo conocida en una mínima parte y donde la mayoría de los acercamientos teóricos que se han

intentado hacer a sus obras siempre han dejado traducir una particular fobia personal (1).

En la primera parte, al analizarse las características del estilo de Godard, se hacen afirmaciones de un gran interés, como, por ejemplo: «Si *A bout de souffle* fue el ruidoso *Hernani* del neorrealismo que estalla en 1960, lo fue también, además de por su postura moral (que no era nueva, pero sí significativa), por sus novedades lingüísticas. No sólo el «redescubrimiento» documental de París, el argot de Michel y los diálogos francoamericanos de Patricia (que todo esto procede, por lo menos potencialmente, del neorrealismo italiano), sino por su ruptura con las reglas de la gramática cinematográfica tradicional. Reglas codificadas fundamentalmente por el cine norteamericano que arranca de Griffith y que habían hecho del cine —y del cine sonoro muy en particular— una prolongación de la técnica narrativa de la novelística del siglo XIX. Se entendía que el cine era la ilustración de un texto literario y que a sus reglas narrativas debía sumisión» (2). «Y ya que hemos citado a Brecht, digamos de una vez que el papel que Artaud y Brecht han desempeñado en el teatro del siglo XX (redescubrimiento del teatro como "convención" ante la herencia del naturalismo teatral utópicamente realista) tiene muchos puntos de parentesco con el que Godard ha desempeñado para el cine, salvando todas las diferencias que haya que salvar, incluyendo los significados culturales y políticos» (3).

Pero se pasa por alto, sin embargo, al profundizar en ellas, el analizar una cuestión, característica principal del estilo cinematográfico de estos años, que atañe a Godard directamente al haber sido el primero en investigarla y experimentarla. Me refiero a los orígenes de su estilo, a las fuentes de las que tomó las bases para llevar a cabo el trascendental cambio de las leyes de la narrativa cinematográfica. Porque queda muy claro, no creo que sobre este punto nadie tenga la menor duda, que Godard no ha descubierto nada nuevo, se ha

(1) Señalemos, como simple muestrario, algunas afirmaciones: «Godard, por más que se empeñe personalmente, no es hoy en día un rebelde, sino un *enfant terrible,* bonachonamente mimado, cuyas gracias se disputan los abuelos maternos y paternos». CARLOS RODRÍGUEZ SANZ: «Godard o la destrucción», en *Nuestro cine,* núm. 56 (1966), p. 48. «Nunca ha pasado más *vergüenza* en el cine que cuando Godard filosofa sobre un problema»; JOSÉ LUIS EGEA: «Bofetada al «Ggusto común: Pierrot, el loco», en *Nuestro cine,* núm. 60 (1967), p. 61. «Godard tendrá que meditar, a propósito de su «pierrot...», sobre las salidas de su organización anárquica; de otro modo, repetirá, como su actriz (... Anna Karina...), no ya los mismos temas, sino los mismos gestos que un día provinieron de un planteamiento coherente, dentro de su carácter discutible, pero que pueden convertirse, como le ha ocurrido a Marcel Carné, en una serie de *ticts,* cuyo carácter mecánico y vacío se irá progresivamente acentuando». ALVARO DEL AMO: «Venecia: festival de festivales», en *Cuadernos para el Diálogo,* núm. 25 (1965), p. 41.

(2) Página 19.

(3) Página 27.

limitado, y ya es bastante, a hacer una nueva y compleja estructuración de la narrativa cinematográfica. Este tema, que afecta profundamente a la evolución del lenguaje cinematográfico, marca a la casi totalidad de realizaciones interesantes aparecidas desde el lanzamiento de *A bout de souffle* (1959), merecedor de un largo y concienzudo estudio, se basa en la vuelta a las características narrativas del cine «mudo».

La libertad narrativa alcanzada en los mejores films «mudos», y el aprovechamiento que se había logrado de ella, va mucho más allá de la obtenida en los mejores y más avanzados films «sonoros» realizados hasta 1959, por el terrible sometimiento a la palabra que tuvo la imagen desde el afianzamiento industrial de las técnicas sonoras en 1930. La gran innovación de Godard es una vuelta al cine «mudo», a sus leyes narrativas, a una mayor complejidad expositiva, el disociar la imagen del sonido, el realizar films «sonoros» como si fuesen films «mudos». Y la serie de variaciones a que puede dar lugar este procedimiento, progresivamente experimentado por Godard y por los más destacados de sus seguidores, hasta llegar a la completa destrucción de la narrativa «misma» en sus últimas obras.

La segunda parte, en la que estudia las diversas obras de Godard individualmente, tiene el fallo inherente a todo estudio cinematográfico. Es decir: el profundo desfase existente entre el lenguaje escrito y el lenguaje cinematográfico, que hace al segundo inaprensible por el primero. Al que se une el hecho de ser desconocidas, en gran mayoría, las obras de Godard en nuestro país. Razones por las que se hacía imprescindible acompañar el estudio de cada film de una descripción minuciosa, aunque siempre aproximada y falsa, de sus características más externas. Esto, que aunque en este caso está muy bien realizado e incluso sobre algunos films se recoja la descripción escrita por el propio autor, siempre es un lastre. La habilidad con que Gubern ha salvado este escollo se hace más patente al comparar esta parte de su estudio con el anterior volumen de esta serie —*Buster Keaton*, de Marcel Oms—, apoyado, única y exclusivamente, en la desafortunada descripción de los films de este autor.

Gubern explica y marca, con claridad, las dos primeras etapas de la obra de Godard. La primera que se extiende desde *A bout de souffle* (1959) hasta *Pierrot, le fou* (1965). «*Pierrot*... cierra toda una etapa romántica del cine de Godard, es el final de un ciclo individualista-pesimista y, a la vez, un retorno tan acentuado a su punto de partida que puede afirmarse que *Pierrot, le fou* y *A bout de souffle* son dos películas, si no gemelas, cuando menos paralelas. *Pierrot, le fou* viene a ser una puesta al día, en color, del esquema dramático propuesto por

Godard en *A bout de souffle* seis años antes» (4). Y la segunda, que comienza en *Masculin-Féminin* (1966) y parece haber terminado en *Week-end* (1968). «... desde *Masculin-Féminin*, sus últimos films tienden a una fragmentación exasperada y escapan cada vez más a la línea del relato tradicional para encaminarse hacia los planos de autonomía significativa. Su *Week-end* avanza por esta línea estilística, con largas tomas, y se apuntala en varias ideas que estaban presentes en las reflexiones anteriores de Godard...» (5). Es una lástima que el estudio finalice aquí y no se extienda sobre *Un film comme les autres* (68), *Le gai savoir* (68), *One plus one* (69) y *Vent de l'est* (69), así como sobre la serie de consideraciones a que sobre el cine, en su doble vertiente de arte e industria ha llegado Godard en estos últimos años.

De cualquier forma, el *Godard polémico*, de Román Gubern, es, como primer acercamiento a un trascendental realizador, razón por la que, en los aspectos señalados, se queda algo corto, una de las más útiles e interesantes monografías que conozco.—AUGUSTO MARTÍNEZ TORRES *(Larra, 1. MADRID)*.

VAZQUEZ MONTALBAN O LA LOGICA DEL TERROR

La mayoría de las mujeres que amamos no tienen en su haber sino el prejuicio sobre su nacimiento o sus bienes, los honores o la estimación de ciertas gentes.

(CARLOS DE SECONDAT, barón de la Brede y de Montesquieu, *Ensayo sobre el gusto.)*

La escritura presupone una actitud ante el lenguaje y la sociedad. El ejercicio de la poesía es una investigación allí donde la ciencia se muestra insuficiente. Por unos condicionamientos muy precisos, la ciencia, la poesía actual, se encuentran ferozmente amordazadas frente a una racionalidad impuesta desde fuera; racionalidad que presupone la aceptación implícita de los vehículos de comunicación que la sociedad todavía consiente entre sus individuos. La utilización del más ineludible de estos canales de comunicación, el lenguaje, la escritura, se convierten por tanto en una empresa cultural donde el crítico de la cultura es un señor que ejerce una moralidad contradictoria en sus orí-

(4) Página 82.
(5) Página 101.

genes; pretende convertir en objeto de crítica la temporalidad objetivada de unas estructuras que él mismo acepta y no pretende sustituir desde el instante en que practica su crítica «desde dentro», desde los propios esquemas que le proporcionan y delimitan esas estructuras, los vehículos de comunicación semántica, haciendo gala de una moral evidentemente insuficiente. La práctica del lenguaje se transforman en suprema actividad civilizada. La razón es la mercancía que se exporta como significante último de verdad, ética. Sin embargo, esa racionalidad aceptada como presupuesto no problematizado es a la vez la fabulosa trampa urdida por la cultura convertida en institución histórica al servicio de unos intereses políticos y económicos, cuyos orígenes en unos principios de moralidad absoluta no pueden ser puestos en duda por el crítico, si no desea caer en anatema. La poesía se convierte, objetivamente, cuando se practica a distintos niveles que los programados, en un producto altamente subversivo, ya que atenta, puede atentar, contra el origen, la aquiescencia gratuita y convencional siempre, de las semantizaciones del código elaborado por el sistema: el lenguaje, convenientemente establecido como manifiesto de orden según unas necesidades de orden político-social muy precisas.

El objeto de arte pudiera perder entonces su gratuidad conformadora de reflejo pueril, obviamente consentido, mediatizado por la organización masificada de una cultura que dosifica, manipula, esos reflejos circunstanciales de una realidad poco grata a través de sus masas-media al servicio de la organización. La palabra, usada como dinamita atentatoria contra el sistema, cobraría un nuevo sentido; el verso se transformaría en alegato político, la novela en posibilidad de un orden nuevo.

La consecución de este posibilismo, de esta opción al terrorismo literario no deja de ser una quimera en ocasiones, ya que el confusionismo es, con frecuencia, notorio. El dualismo fondo-forma, fin-medios, moral-estética, encierra la solución. El artista, al inaugurar su ruptura con lo establecido propone una fiscalización de valores, estableciendo otros nuevos. La lógica del terror es sustituida por una nueva lógica que el artista está inaugurando con sus palabras; proposición esta última que, si se aparta suficientemente de la jerarquización aceptada por la tradición, será condenada severamente con epítetos y excomuniones, frecuentemente, muy al margen de la actividad cultural, ya que el propio artista, al poner de manifiesto la posibilidad de derogación de órdenes, aceptado como involuntario accidente de difícil y espinosa problematización—dada su infinita capacidad de genocidio—, se ha convertido en algo más que un triste bufón que sirve de divertimiento a las buenas digestiones de los consumidores de

poesía - ópera - buena - conciencia - contradicción - entre - ética - y - moral-consumida, pertenecientes, por lo general, a estratos socialmente localizables.

Manuel Vázquez Montalbán se ha planteado y resuelto estos problemas en sus dos últimos libros, *Movimientos sin éxito* (Ed. El Bardo, Premio Vizcaya de poesía en 1969) y *Manifiesto subnormal* (Editorial Wairos).

Movimientos sin éxito asume, estrictamente, la conciencia de un mundo cuya capacidad de asimilación integradora disuelve, en su frenesí totalizador, cualquier intento de salvación, marginación o subversión por la poesía:

Trabajador de sueños, sin embargo
escogió la realidad de un mercante griego
clavado en el océano como un islote
viejo de imposible primavera
... ...
compró un garage inmenso a orillas del mar
y escribió poemas sobre vírgenes rubias
de ojeras violetas
pasaban y se iban, no volvían
jamás
por eso decidió conquistar un país
sin historia con diez voluntarios reclutados
entre la gente más inútil de este mundo
pero en Wall Street les cambiaron las pistolas
por perros calientes y Ginger Ale amargo
hasta que en California les hicieron pruebas
para filmets publicitarios de pasta de sopa...

Frente a esa no posibilidad de maniobra el artista canta los orígenes de un tiempo que nunca fue mejor, porque siempre existió el embrión emponzoñado de una conciencia fabricada aséptica y racionalmente destinada a fines específicos de nostalgia, tristeza, angustia, convenientemente controladas y traducibles en sucesivos abortos que imposibiliten una ruptura por la violencia. La corrosividad específica de Montalbán se traduce en ser consciente de la propia y defectuosa formación, conformada en un contexto de gratificación moral y sentimental originado por los mass-media; e integrado en esa conciencia, utilizando la ironía angustiosa de la imposibilidad de opción, crear la semilla que pone de manifiesto la trampa, el juego establecido:

cansado
de mil novias de marino como yo, dime tú
cómo puede aguardar la llegada del buque
de nombre extranjero y al aparecer en la bocana
con todos los cañones en la proa

embarcarse
en una motora abandonada, apuntalarla hacia la quilla
gris que avanza como un hacha y estrellarse
roto cohete de carne y madera
cansadas
y luego entre los remolinos, ¿qué harán las rosas
escarlatas enviadas por su hermano Iván, asesor
de la Casa Blanca en asuntos espaciales y marinos?

Se esconde, por tanto, en *Movimientos sin éxito,* una semilla pedagógica funcionalmente, siquiera en medida utilizable, como aparato traductor de la realidad, modo de comprensión de unas estructuras donde la ciencia se pierde en una gratuidad inmoral, habiendo olvidado objetivamente el fin primero de interpretación de la realidad, para convertirse en soporte inexpugnable de esa realidad, al pasar a ser un instrumento del mecanismo donde el mismo conocimiento sólo ocupa un lugar en función de su utilidad para la creación de bienes materiales destinados a la producción del bienestar mínimo y suficiente para que el proceso continúe permitiendo nuevas creaciones artificiales que, a su vez, creen posibles mercados potenciales; mientras las guerras convencionales liberan tensiones que un enfrentamiento abierto llevaría a un conflicto nuclear que transformase la angustia en un desierto de muerte y silencio, mientras la escalada de la alienación continúa su desfase contribuyente al nacimiento de la espantosa suciedad global de la actual encrucijada de la cultura mundial. *Movimientos sin éxito* no opta, sin embargo, por el análisis de la actual coyuntura cultural, aunque su concepción formal no responde a una visión idealista del problema, sino a concepciones materialistas de los procesos en estudio.

Totalmente fiel a una concepción y postura ante los fenómenos culturales de nuestro momento, Vázquez Montalbán, en la primera parte de su *Manifiesto subnormal,* analiza, con una lucidez pasmosa, la situación, finalizando:

> La perpetua sorpresa, la perpetua destrucción de los cascotes una y otra vez destruidos, la destrucción de cualquier apariencia de resultado, de cualquier propuesta susceptible de despertar encantamiento. La duda de la duda, de la propia duda, había que convertirla en la duda de la duda, de la duda, de la duda..., y *así* hasta el infinito, hasta la locura de cuatro letras convertidas en cuatro objetos sin relación entre sí. Y como consecuencia de este planteamiento, el agente secreto se disfrazó de inexistente, se disfrazó de fantasma..., disfrazado de cantante de protesta, disfrazado de falangista, disfrazado de socialista, disfrazado de teresiana, disfrazado de Cover Girl, disfrazado de animal sexuado, disfrazado de pacifista, disfrazado de recordman mundial de lanzamiento de peso, disfrazado de coprófago, disfrazado de

semántico, disfrazado de guardia urbano, disfrazado de verdugo, disfrazado de víctima, disfrazado de cantante de protesta, disfrazado de manager, disfrazado de Al Capone, disfrazado de amigo íntimo, disfrazado de viajante de comercio, disfrazado de mariscal soviético muerto, disfrazado de bailarín que escogió la libertad, disfrazado de pederastra de New Orleans, disfrazado de fantasma que recorre el mundo, disfrazado de disfrazado de fantasma, disfrazado de disfrazado fantasma, disfrazado de disfrazado fantasma, disfrazado de fantasma disfrazado.

Creemos que se evidencia lo que Montalbán define como «obscenidad de lo real» que el intelectual siente frente al medio, ante la que el artista sólo puede oponer «la magia de la palabra», aunque, de todos modos, la opinión del autor no es precisamente optimista ante esa posible toma de postura, ya que «se cuantifica hasta límites de alarma el número de ciudadanos que no plantean intermediarios expresivos entre su miedo y la realidad».

De la primera parte del *Manifiesto subnormal* disentimos ligeramente en alguna opinión de su autor, aunque puede que esta diferencia sea puramente terminológica. Interrogándose con la antihumanista, «¿qué hombre ha muerto?», se responde:

Me atrevo a sospechar que la muerte de un hombre vietnamita, un niño biafreño, una muchacha extremeña que bebió lejía porque un muchacho extremeño le levantó las faldas y le metió un diablo en el cuerpo. Estos son los muertos que reconozco. Los otros son hombres sin realidad en que caerse muertos; sirvieron para que la historia olvidara momentáneamente la cantidad de muertos que costaba su aventura, la inversión de dolor y de vida que ha costado cada salto cualitativo.

Creemos que, en este punto, sería clarificador replantear, plantear de nuevo, la vieja cuestión sartriana del fin y los medios. Si, de hecho, el intelectual sólo puede oponer ante la realidad su violación de los códigos de lenguaje por ella impuestos, sus afirmaciones de crítico cultural con respecto a la muerte del hombre sólo tendrán sentido explicitándose en la obra de arte, y si, como en este caso, el intelectual antepone la ética a la cientificidad del sistema, postura que compartimos, si desea no caer preso en su propia trampa verbal, el replanteo de la arquitectura posible sólo deberá venir dado por una norma donde la ciencia no desaparezca, sino que retome su conciencia de puerta hacia el conocimiento, que permita el estudio de las condiciones objetivas que pudieran ser extremo de comunión entre ética y cientificidad. Lo contrario es tendencia a un idealismo nihilista. Louis Althusser y Roger Garaudy han insistido abiertamente en este sentido.

Sin embargo, insistimos, nuestra diferencia con Montalbán puede

que sea puramente terminológica, menos que conceptual, ya que el desarrollo del *Manifiesto subnormal,* durante la «puesta en práctica» de esa primera «teoría», son escasas, o inexistentes, las opciones a cualquier tipo de idealismo, e incluso en la primera parte, la muerte del hombre sólo es censurada, creemos, ante la postura de la cientificada integridad en el sistema:

> Al proclamar la muerte del hombre no hace otra cosa (se refiere al intelectual de Occidente) que conjurar el miedo de su propia muerte; renuncia a su parte en una posible emancipación humanística total a cambio de las seguridades concretas que le reporta una historia amoral que no le obliga a distanciamientos y enfrentamientos radicales.

Bien es verdad que esa «cientificidad integrada en el sistema» es toda la ciencia de Oriente y Occidente, pero no se descarta —al contrario, pensamos que esa delimitación es clarificadora— el replanteo que anunciábamos líneas arriba entre ética y conocimiento científico.

En la «práctica» del *Manifiesto subnormal* hay una mínima pieza teatral donde los personajes —Adorno, Sharon Tate, Lenin, Luis Miguel Dominguín, Picasso, Breznev, Cohn Bendit, etc.— se mueven en el interior de un fantasmagórico y simbólico retrete, actuando de narador T. W. Adorno que, entre la agonía de la confusión del resto de los personajes, elabora esquemas muy interesantes sobre el desarrollo de la cultura occidental a lo largo del siglo. «No es que considere a Adorno como hombre de retrete, ¿comprendes?, sino que utilizo la fórmula para expresar la que creo que es nuestra situación de intelectuales en el inmenso retrete del mundo», nos decía Vázquez Montalbán durante el desarrollo de una entrevista, que no llegó a realizarse en su funcionalidad de reportaje periodístico por razones ajenas a nuestra voluntad. Las apreciaciones del narrador en esta pieza teatral corresponden, en gran medida, a las ideas del propio autor. Con respecto a un fenómeno cultural tan fascinante como el surrealismo, se vierten opiniones tajantes:

> Era un falso terrorismo cultural que distraía la atención del filisteo de la nueva literatura de combate social derivada del naturalismo Y para sustituir esa derivación, sin que se advirtieran las reales implicaciones, se disfrazó el rebuzno de grito de combate y se predicó el combate por el combate para evitar la racionalización del combate. Y si bien el nacimiento se produjo bajo la mirada complacida de los reaccionarios amigos de Apollinaire, pronto se comprobó que era imposible un lenguaje roto si no se correspondía con una realidad rota.

Haciendo mención seguidamente de la trayectoria de algunos surrealistas franceses, Aragón al frente. Aunque no se manifieste explí-

citamente, es obvio que Montalbán está ejerciendo la misma crítica al surrealismo que la efectuada por Luis Buñuel y Salvador Dalí en su día contra la aristocracia militante de innovación de la generación del 27, crítica de inusitada violencia que todavía no se les ha perdonado a ninguno de estos hombres, pese a que se les haya aceptado e intentado integrar a visiones un tanto arbitrarias de los fenómenos culturales, y que, dadas las evoluciones de nuestro contexto, sería conveniente ir redescubriendo, ya que se conservan asombrosamente nítidas en sus contornos diferenciadores entre elitismo cultural y subversión literaria.

Por último, también integrados en la «práctica» del manifiesto, se dan a conocer una serie de poemas publicitarios donde el autor hace de la trampa un juego y del juego una envenenada repulsa. No podemos resistir la tentación de citar uno de estos poemas, que pudiera haber sido publicado en *Movimiento sin éxito:*

Si usted no hace regalos, lo asesinarán;
vea las películas de Losey y convénzase,
o regala o muere,
y no recurra a la pitillera de oro
o a la mortaja de organdí,
¡oh, no!;
tampoco recurra a los incómodos plazos
regale o muera,

le pagarán con sonrisas y aplazarán su muerte;
los relojes del drugstore alargarán su vida;
podrá usted regalar
el vientre de Johnson o el vuelo de superman,
collares rescatados de naufragios,
muñecos ambiguos, como la moralidad;
calcetines de Lolita y bolsos de reencuentro,
todos dirán que usted ha pactado,
ha pactado con el diablo de las caravanas;

las caravanas vienen a beber al drugstore
y los noctámbulos han raptado a la cover-girl;
usted comprobará en el drupstore
donde es posible helar planetas, y el silencio
nunca se interrumpe pese al estrépito
del largo pasillo por donde circula Aladino;
compre, regale, sobreviva,
y, además, le hará un 10 por 100 de descuento.

Montalbán, consciente de su propia e ineludible participación en un juego dialéctico entre las necesidades del aparato y su insobornable conciencia crítica, retoma el sarcasmo haciendo violencia y terrorismo

allí donde su testimonio se realiza como constatación reflejo del intelectual fantasma que sólo puede dudar de su propia duda, angustiosamente dudosa en la duda, de su función.—JUAN PEDRO QUIÑONERO (*Desengaño, 11. MADRID*).

G. MOUNIN: *Claves para la lingüística*. Edit. Anagrama, Barcelona, 1969.

1. Conclusiones de varios años de búsqueda como profesor de lingüística en la Facultad de Letras de Aix-en-Provence, el interés pedagógico —la obra se satura de llamadas directas al lector—, y un cierto dogmatismo estructuralista, parecen ser las motivaciones explícitas e implícitas de este trabajo cuya aparición no deja de ser oportuna si se piensa que la lingüística está siendo sentida como una especie de ciencia piloto o, por lo menos, como la que ha configurado supuestos de trabajo y una manera de delimitación de su objeto que la sitúan, simultáneamente, en independencia de las restantes ciencias sociales y en la posibilidad de proporcionar pautas teóricas que puedan utilizarse en otros marcos de referencia.

En una síntesis apurada podríamos establecer una articulación en dos partes a manera de índice de la metodología con que se han concebido estas claves. «Un largo preámbulo» tiende a situar y delimitar la lingüística tanto históricamente como en el contexto de todos los medios y sistemas de comunicación y a definirla según su rasgo específico; desde allí se señalarán las relaciones entre lengua y realidad no lingüística. La segunda parte desarrolla la noción de estructura y los alcances de los cuatro posibles niveles de estudio de las lenguas: fonología, sintaxis, semántica y estilística.

El hecho de que el autor esté manifiestamente inscripto en la escuela lingüística europea que centra A. Martinet, obvia decirlo, determina que sus apreciaciones teóricas guarden un respeto estricto por el estructuralismo funcional y que las consideraciones críticas y bibliográficas no den acogida a otras tendencias fundamentales de la lingüística actual. Por ello, y aunque Mounin no se ha preocupado por los fundamentos epistemológicos, vale decir que lo que aquí encontramos es un planteamiento de la lingüística como ciencia puramente descriptiva (taxonómica, instrumentalista, dirán los chomskianos) despreocupada de la explicación causal de su objeto y del carácter dinámico y eminentemente creativo del mismo.

2. Desde estas salvedades procuraremos reseñar algunos de los sub-

temas que Mounin propone como claves, indicando en qué medida ellos nos parecen ampliables si se tienen en cuenta las necesidades más inmediatas de la ciencia del lenguaje.

Más allá de cualquier restricción que podamos hacer a posteriori, el solo capítulo de introducción, propedéutico, sí, pero consciente y bien documentado, justificaría una publicación de esta índole. Faltaba decir, era necesario hacerlo, cómo se debe y no se debe empezar un estudio serio de la lingüística. El temor por las figuras míticas de la cultura filosófica del siglo XX tal vez nos haya impedido asumir antes que Merleau-Ponty, H. Lèfevre, R. Barthes o Levi-Strauss, decisivos y muy eficaces en sus temas específicos —qué duda cabe— en tanto manejan conceptos de la lingüística exhiben una asimilación tardía y precipitada de los mismos; de manera que no parece acertado el suponer que pueda iniciarse un aprendizaje de lo lingüístico a través de sus obras, puesto que en ellas las nociones propias aparecen confusas, contradictorias y, a veces, totalmente ininteligibles. Faltaba repetir también, Mounin lo hace inobjetablemente, cuáles de los lingüistas clásicos pueden ser el mejor camino introductorio, y/o la necesidad de un acceso metódico y progresivo que esté coherentemente situado dentro de una escuela única —las escisiones son inevitables pero deben ser posteriores.

2.1 Es frecuente que allí donde divulgación se sienta como síntesis, como apretujamiento de enumeraciones memoriosas y juicios concentrados, salte la tentación de hacer una réplica paralela con todo lo que falte o parezca faltar. Mounin ha dado antes un excelente trabajo sobre la evolución histórica de la lingüística (1), Malmberg lo hizo ya con respecto a los últimos cincuenta años (2), quizá bastaba con referir a ellos para evitar las carencias actuales. El hecho es que «finalmente no sólo están Saussure y Trubetzkoy», obviar la caracterización y ubicación filosófico-comparativa de escuelas (después se las alude pero quedan muy descontextuadas) como la geografía lingüística, el neohumboltismo, el estructuralismo norteamericano y la gramática generativo-transformacional, deja bastantes fisuras que, si bien simplificadoras, no permiten ver el panorama cambiante y de rectificaciones sucesivas que ha venido teniendo la lingüística del siglo XX.

2.2 Los capítulos «situativos» establecen con claridad nociones que son básicas para evitar el confusionismo de llamar «lenguaje» o «signo» a todo aquello que, intuitivamente, suene a querer decir algo por medio de reglas aparentemente estables. En la línea iniciada por E. Buys-

---

(1) G. MOUNIN: *Histoire de la linguistique des origines aux XX^e siècle* (PUF), 1967, Madrid, Gredos, 1968.

(2) B. MALMBERG: *Nouvelles tendances de la linguistique* (PUF), 1966, Siglo XXI, México, 1967.

sens (3) y L. J. Prieto (4), Mounin distingue los *medios de comunicación a-sistemáticos* de aquellos *sistemas de comunicación*, y, dentro de los últimos los *directos* de los *sustitutivos*. No se definen las complementarias relativas a tipos de signo o a diferencias entre señal, signo, símbolo e índice.

Por caracterizar lo específico de los lenguajes plantea una especie de anti-esquema saussureano y llega a la definición buscada vía de la connotación negativa: el lenguaje humano no es el único *sistema*, ni el solo que implica intención comunicativa; el signo arbitrario se da también en los códigos de circulación; en las artes gráficas, en los trabajos cartográficos; la linealidad tampoco es privativa del lenguaje, y sus unidades son tan *discretas* como las del código de circulación; ¿qué queda pues? Lo únicamente específico parece residir en lo que se denomina *la doble articulación* de los lenguajes naturales. Siguiendo a Martinet, Mounin establece la manera en que se llevó a cabo la investigación científica de las unidades mínimas del lenguaje articulado y extrae las nociones de *monema* y *fonema* en cuanto unidades, respectivamente, de la primera y segunda articulación.» El hecho de que con un número reducido de unidades de segunda articulación (a-significativas) pueda codificarse la serie mayor, pero también finita, de elementos de la primera articulación (significativos), «nos da la clave de la riqueza y flexibilidad infinita de las lenguas naturales». Los estructuralismos europeos y norteamericano comparten por lo menos tres principios definitorios: el de funcionalidad o distintividad, el de oposición y el de sistema; Mounin remite al primero cuando indica que esas unidades mínimas se identifican por medio de la *conmutación* (aplicación metodológica de aquél), señala además que dicha técnica no es una invención de laboratorio, sino la recreación del procedimiento mediante el cual el niño que aprende a hablar adquiere la delimitación exacta de las unidades que maneja. No creemos que esta justificación psicológica sea completamente rigurosa, puesto que, subyacentemente, implicaría que el aprendizaje de su lengua por un niño es un puro proceso de imitación; si, como se ha demostrado (5), ese aprender es más bien una secuencia de diferenciación de categorías gramaticales básicas y de abstracción, posterior, de similaridades, entonces la segmentación aparentemente errónea sólo explica el hecho psicológico de que esquemas globales de sonido devengan más diferenciados

(3) E. Buyssens: *La communication et l'articulation linguistique* (PUF), 1967.

(4) L. J. Prieto: *Principes de néologie*, La Haya-Mouton, 1964.

(5) E. Lenneberg: *Biological foundations of Language*, John Wiley and Sons, Inc. Nueva York, 1967.

D. Mc Neill: «The creation of Language by children», en *Psycholinguistics Papers*, Ed. por Lyons y Wales, Edimburgo University Press, 1966.

mientras se va completando el inventario fonético del niño y se desarrollan relaciones diferenciadas entre significante y objeto.

2.3 Al referirse a los *prosodemas* (entonación, acentos, tonos), los denomina *hechos lingüísticos marginales;* esta designación parece bastante precisa si se quiere indicar que no son pertinentes exclusivos para una decodificación aunque puedan ser, sí, muy aclaratorios. Quizá se trataría, vale la pena pensarlo, de varios códigos paralelos al puramente gramatical.

Los capítulos siguientes: relación entre lengua y realidad no lingüística, y su paralelo abstracto: entre *código* y *mensaje,* son, sobre todo el segundo, centrales para la comprensión de los objetivos y los medios de la lingüística estructural.

La mención de que cada lengua organiza la realidad en formas lingüísticas (cortes sintácticos y entidades léxicas) diferentes lo lleva a la revisión de la conocida hipótesis de Whorf, quien llegaba a decir que cada lengua comporta una visión del mundo y que esa «Weltanschauung» está, además, predeterminada por la lengua que hablamos. Su crítica a estos conceptos se apoya en el principio de la arbitrariedad del signo y se completa con ejemplos aislados tomados de varias lenguas indoeuropeas. Una vez más las ideas de Whorf y Sapir quedan sin demostrar pero también sin ser sólidamente contraprobadas.

¿Código y mensaje? Se accede al tema a través de la crítica de las descripciones logicistas, aquéllas fundadas en el supuesto de que toda lengua es sólo expresión del pensamiento y en la utilización de lo que se creía eran las leyes del pensamiento para la explicación de los hechos lingüísticos. La reacción consiguiente ha sido el *antimentalismo* que empieza en los Estados Unidos con L. Bloomfield como teórico central. A partir de allí se considera que el lenguaje (analizable sólo en términos de estímulos y respuestas) funciona produciendo *enunciados,* y que el lingüista debe considerar a éstos como los objetos en sí de su ciencia. Analizar una *estructura* consistirá, pues, en desmontar sus unidades sin apelar a conceptos a priori, en reconocer *unidades* por su *función* en el enunciado. Vale su insistencia en que hablar de estructuralismo en las ciencias humanas sin aludir simultáneamente al *funcionalismo* debe hacernos pensar que se trate de pura charlatanería.

2.4 Los capítulos últimos se refieren a los tres (o cuatro) niveles componenciales que se implican en la descripción de una lengua: fonología, sintaxis, semántica y estilística. De ellos el más completo es el que corresponde a la fonología, punto de partida y campo de batalla de la lingüística estructural. Mounin clarifica las diferencias entre *fonética,* ciencia quizá exacta que se ocupa de la descripción acústica y articulatoria de los sonidos de una lengua, y *fonología,* propiamente

lingüística, que escoge y clasifica conjuntos de rasgos lingüísticamente pertinentes. A través de ejemplos bastante numerosos (es lástima que la traducción no se haya propuesto presentar sus equivalentes en el castellano) se hacen precisas las nociones de *pertinencia, fonema, rendimiento funcional,* y la utilización, que luego será tan rentable, de los conceptos de *oposición* e *interdependencia* en la constitución del sistema fonológico.

«La sintaxis se ocupa de la frase» (hubiese sido mejor traducir por oración que es un término más específico en castellano). Es oportuna su indicación de la traba y dificultad que ha supuesto el definir la oración mezclando indiferentemente criterios psicológicos, lógicos y fonéticos. Mounin pasa revista al llamado *análisis distribucional* o de constituyentes inmediatos que estableciera la lingüística norteamericana y ejemplifica cada uno de los esquemas gráficos de análisis: el método de la «caja» de Hockett, las «capas» de Fries, el grafo de dependencias de Tesnière, los «stemma proyectivo» propuestos por Ihm y Lecerf, el «árbol» de Chomsky, todos ellos taxonómicos y por lo tanto intercambiables.

Llama «sintaxis estructural» al modelo generativo-transformacional planteado por N. Chomsky desde 1957. Sus observaciones sobre el mismo se limitan a una consideración rapidísima de las nociones de «oración kernel» (o núcleo) y de regla transformacional, las cuales, por cierto, han sido muy reelaboradas en los trabajos posteriores de Chomsky y no explican tampoco por sí solas la gramática generativa. No es apresurado decir que en este capítulo la ortodoxia de Mounin se convierte en factor de obstinación y de ceguera que no se justifican en un sector que pretende ser científico. El recurso a la ironía en cuanto a la apelación de los transformacionalistas al principio de «intuición del hablante nativo» y a la idea de una reproducción por la gramática de la manera en que el niño aprende a hablar y emite sus oraciones, olvida que, de manera general, el primero puede ser un medio de explicación tan empírico como la consideración de la funcionalidad de una unidad con respecto al enunciado total (base de la sintaxis de Martinet a la que Mounin apologiza), y, en cuanto a lo segundo, sólo cabe recordar que la psicolingüística ha podido utilizar poco de las descripciones estructuralistas y que, por el contrario, de los trabajos en la línea de Chomsky han partido serias formalizaciones relativas a ontogenia del lenguaje. La crítica a Chomsky, insistimos en esto porque puede ser factor de descarte de una teoría lingüística que por ahora es central para el progreso de las investigaciones sobre el lenguaje, no da cuenta de su introducción de conceptos teóricos tan fundamentales como los de «competencia» y «actuación» lingüística, «estructura

profunda» y «estructura superficial», interrelación de componentes de una descripción gramatical, etc., y, sobre todo olvida que se trata de un modelo diferente, lo que no quiere decir antagónico, al de la lingüística estructural.

Una vez más la teoría sintáctica de Martinet será el modelo a escoger: su clasificación de los monemas (a su juicio de extensión universal) y los conceptos de expansión, coordinación y subordinación «permiten resolver numerosos problemas y responder a ellos de manera unívoca, ..., según criterios objetivos».

En las referencias a la semántica, toma de L. Prieto la distinción entre *sentido* (valor en el contexto) y *significación* (significado en sí). Para rever las posibilidades de una semántica estructural alude a los análisis componenciales en rasgos semánticamente pertinentes que iniciaran los antropólogos dedicados al estudio de los sistemas de parentesco; retoma luego a Weinreich: el significado de una palabra es su uso, y las teorías situacionales de los behavioristas: el significado de una palabra es la situación en que el hablante la enuncia y la respuesta que provoca en el oyente. Aunque las teorías alusivas a la relación semántica-sintaxis y a las posibilidades de una semántica generativa sean, tal vez, las que puedan, en este momento, ofrecer perspectivas más claras para un estudio integral del significado, no se hace en Mounin ninguna mención de ellas.

Como puede inferirse de lo señalado, el enfrentamiento con cada problema lo lleva a una clasificación de subtemas del mismo y a exponer las propuestas respecto de ellos hechas por las varias tendencias del estructuralismo. Creemos que esas revisiones son a veces demasiado rápidas y, fundamentalmente, que no se marcan los límites y las cuestiones que ellas dejan sin resolver. No obstante, y aunque no hemos visto el original francés, la marcada claridad en la exposición y su tesitura casi narrativa permiten una lectura y comprensión fáciles que acaso justifiquen el propósito pedagógico-introductorio que Mounin se ha propuesto como meta.—VIOLETA DEMONTE *(Tutor, 68. MADRID-8).*

GUSTAVO SAINZ: *Obsesivos días circulares.* Editorial Joaquín Mortiz, México, 1969.

No ha sido Susan Sontag la primera en señalar que el lenguaje es uno de los materiales más gastados, impuros y contaminados de la creación artística. En realidad, se trata de una observación localizable

en casi todas las críticas actuales y alude a la línea de creación literaria Joyce-Stein-Burroughs que a lo largo del siglo XX ha tenido como resultante una novela perfectamente diferenciada de la del XIX. A fuerza de palabras, de profanar el discurso ordinario y cotidiano que la jerga política, la publicidad y los diálogos de telenovela se han encargado de corromper utilizándolo muy «correctamente», el novelista de los últimos años se enfrenta primero con la necesidad de superar la frustración de la página en blanco creando *otro* lenguaje, y luego con lo que por añadidura quiere contar —sobre todo cuando no tiene mucho que contar—. Que la novela quiera expresar algo, comunicar algo, o decir algo, es un problema que no pertenece tanto a los planteamientos que como creador se hace el novelista como a ese ámbito de interés o curiosidad en que el lector se imagina el «mensaje» o capta lo que ciertamente no se le ofrece ya digerido.

Con *Gazapo* (su primera novela, publicada hace cinco años, traducida a ocho idiomas, en proceso de llevarse al cine), Gustavo Sainz recogía el lenguaje de cierto grupo de adolescentes de la ciudad de México. La «ironía sentimental» que le atribuía Carlos Fuentes no era sino el tratamiento que Sainz daba a los jóvenes protagonistas de su ficción, muchachos solitarios de la clase media capitalina que en un asfixiante Distrito Funeral compartían sus aventuras eróticas, sus ansiedades, sus diversiones, en medio de una extraordinaria picaresca (¿o picardía?) mexicana. El relato en varios planos, la técnica narrativa de los diversos, encontrados, o yuxtapuestos puntos de vista, fluyeron en *Gazapo* de una manera sorprendentemente estructurada gracias en parte al uso del magnetofón-personaje que le permitía a Sainz dar diversas versiones de un mismo hecho, registrar conversaciones telefónicas, alternar los diálogos «reales» con los grabados magnetofónicamente, combinar situaciones en el tiempo «presente» de determinada página de la narración con situaciones ya relatadas o rescatadas de ese «pasado» recientísimo que era la anécdota desmenuzada en las primeras páginas.

En su segunda novela, *Obsesivos días circulares, años fantasma,* Gustavo Sainz hace del lenguaje el objetivo nuclear de su narración. No hace uso de su material, el lenguaje, como el escultor que moldea la plastilina. Más bien trabaja con un material parecido a los recortes, a las frases sueltas y ajenas, a los retazos de párrafos pertenecientes a otros libros (un poco como las combinaciones de Godard en el cine o como el *collage* de los artistas plásticos). Con esos recursos elude la originalidad de la frase ingeniosa y se reserva sólo la originalidad de la composición. Su intento no es nuevo ni inexplicable. Tal parece que no tenía otro camino: aparte de la primera sensación de impotencia que emite la página en blanco y de la subsiguiente sensación de an-

siedad que comporta tener que inventar un lenguaje —distinto al que ha sido «aplastado por acumulación histórica», dice la Sontag—, Sainz tuvo que componer su novela consciente de que, otra vez Susan Sontag (perdón), «apenas es posible para el artista escribir una palabra (o presentar una imagen o hacer un gesto) que no le recuerde algo ya conseguido previamente por otros».

La lectura de *Obsesivos días* hace pensar que la vida del personaje-narrador y la de los personajes colaterales es pura literatura. Tal vez para ellos la realidad no sea más que palabras, letras, citas literarias, pensamientos e ideas que no son los suyos propios, porque nadie es el creador puro de una idea ni el autor absolutamente original de una sucesión determinada de letras-palabras-frases ni de la exposición de un pensamiento ni del registro de una idea producida como resultado de observar y vivir esa «realidad» particularmente «literaria» e incorregiblemente *mexicana*. Gustavo Sainz (tiene treinta años, nació en la ciudad de México, ha publicado también una *Autobiografía* y gozado de una beca en la Universidad de Iowa) utiliza la alienación del lenguaje de sus personajes, como hace Manuel Puig en *La traición de Rita Hayworth*, pero ese lenguaje es hasta cierto punto «literario» o «culto» y está subordinado a citas de poemas, películas, o novelas. Nadie parece tener ideas propias, ¿para qué, si ya ha habido quien las exprese de manera más afortunada? Pero precisamente en su selección está su identidad. ¿Por qué Faulkner? ¿Por qué Saint John Perse y no otro poeta del mar? ¿Por qué Cyril Connolly y no Graham Greene? Se les conoce por sus gustos, no por lo que dicen, sino por lo que citan; su lenguaje siempre es festivo, indirecto, tiene múltiples sentidos y aspira a igualar la ambivalencia del albur (ironía mexicana picaresca de doble o triple o cuádruple sentido que por lo general alude a los órganos genitales o al menos, veladamente, al sexo) y la equivocidad del gazapo.

Aunque en algunos casos demasiado obvios, como el de Faulkner, Sainz no cita la procedencia de las frases ajenas, en otros hace acopio de respetos intelectuales registrando las fuentes en paréntesis innecesarios, molestos y ociosos. En la novela las citas y el crédito respectivo forman parte del juego, pero a estas alturas parece inútil subrayar que se trata de un recurso lícito (lo que en las artes visuales desde hace muchos años vienen haciendo los pintores, el collage, se convierte ahora en un elemento novelístico tan válido como cualquier otro). La originalidad de la composición, o del armazón, de *Obsesivos días*, no pierde su solidez con la intrusión de estos elementos extraños. Octavio Paz ha dilucidado algunas de estas nociones: «La autenticidad es un concepto que no tiene relación con el concepto de novedad ni con el de

la originalidad. Un hindú que participa en un rito no realiza un acto original, único ni nuevo: al contrario, repite un gesto milenario, ¿pero cómo indagar que es un gesto auténtico y personal? Los latinoamericanos han recogido las ideas de su época y al recogerlas las han modificado, repensado y dado otra dimensión.»

A narradores como Sainz, Puig, Sarduy, los une —en palabras, más o menos, de Emir Rodríguez Monegal— la conciencia de que el tema no es la naturaleza más profunda de la ficción (como creían los creadores románticos de la novela rural latinoamericana) ni la estructura externa, ni sus mitos, sino el lenguaje. La novela utiliza la palabra no para decir algo en especial acerca del mundo exterior a la literatura, sino para transformar la realidad lingüística de la propia narración. Esta transformación —sigue Monegal— es lo que «dice» la novela, y no lo que generalmente se discute al hablar de la novela: trama, personajes, anécdota, mensaje, denuncia. Es como si la novela fuese *la* realidad. No es que no aludan a la realidad extraliteraria, pero su verdadero mensaje no está a ese nivel, que en todo caso podría ser sustituido por el discurso de un presidente o un dictador. El mensaje es el lenguaje; y el lenguaje, el lugar en el que realmente transcurre la novela: es la última «realidad» de la novela.

En *Obsesivos días circulares* (años fantasma) se respira una suerte de enajenación literaria en la que vive feliz y voluntariamente el narrador protagonista, y que invade también a los seres que frecuenta y a las historias que narra. La realidad es la realidad literaria, la del lenguaje que devora al narrador metiéndose en su vida y que también lo salva al dotarla de cierto encanto y de cierto sentido del humor. Pero la etiqueta «enajenación literaria» es injusta: postula que el novelista no sabe lo que trae entre manos. El mero registro de la violencia, de las fuerzas desbocadas de un mundo de pistoleros absolutamente natural y normal en el ambiente nacional en que vagan, sufren, hacen chistes y quieren ser felices los personajes (que también son jóvenes, como en *Gazapo)*, es sólo eso: mero registro en letras de imprenta («Y el asesinato de Jaramillo dice Dona. Lo fusilaron junto a sus hijos y su mujer embarazada. ¿Quién era Jaramillo?, p. 157), ingredientes necesarios para informar la realidad «extraliteraria» respecto a la cual ni siquiera unos personajes de ficción pueden ser ajenos (Rubén Jaramillo fue el último descendiente moral de Zapata; murió trágicamente, como señala la novela de Sainz, hace algunos años), y además miren ustedes cómo tenemos sentido del humor, ¿no será eso lo que nos salva?

No hay salida, pero para ir viviendo queda el resquicio del humor, quedan los amigos, la propiciación de la alegría, los besos, el erotismo

por lo pronto y mientras se pueda, mientras el mundo es devastado y calcinado por quienes abusan del poder y quieren «ser firmes». Ante todo «mucho carácter», «mucha firmeza», «nada de debilidad» para controlar un mundo donde las palabras no corresponden a la realidad y apenas escapan a la anulación por la imagen, donde las palabras cumplen con la información pero se convierten en un aplastante medio de descomunicación. De ahí los días y las palabras obsesivos de la novela de Gustavo Sainz en que, además, logra transmitir ese miedo secreto y regocijante al vuelo, al aterrizaje: final del vuelo, final de la novela. Vista aérea de la ciudad de México: vista magnífica y transparente; descripción parca y desapasionada, variaciones, citas de Fuentes y de Piovene. Los personajes vuelven, con el lector, de ese vuelo que ha sido la novela, vuelven a la realidad que está allá abajo, que empieza en la pista de aterrizaje y se prolonga hacia la ciudad. Queda el recuerdo del vuelo, no el de los personajes que nunca estuvieron del todo vivos, que fueron vagas referencias literarias. El narrador, pensativo, escéptico, posiblemente cobarde, escondido en la lectura de los libros, no vive la vida: la lee.

Pero citar es seleccionar pensamientos propios; es apuntar afinidades: «... temores que me asedian por todas partes y que dejo flotando, aquí, mientras el avión desciende rápidamente, me hacen pensar en el final de un libro, como si mis días fueran una acumulación de citas, conversaciones, palabras ajenas, párrafos sueltos, preocupaciones sin sentido. Las palmeras salvajes, por ejemplo: ... Entre la pena y la nada, elijo la pena...»—FEDERICO CAMPBELL *(Ballester, 22. BARCELONA).*

LIBROS SOBRE LORCA Y GUILLEN

CARLOS RAMOS GIL: *Claves líricas de García Lorca.* Estudios literarios. Aguilar, Madrid, 1967.

Carlos Ramos Gil se ha propuesto con este libro promover un ensayo de acercamiento directo de ese español apasionado y apasionante que fue Federico García Lorca, realizando un análisis desde el interior de la propia obra y excluyendo cuanto no sea imprescindible, lo curioso, la comparación fortuita y el detalle secundario.

Se trata, pues, de un libro destinado a lectores que ya lo son de la obra de Lorca, para los que la inquietud humana, el mundo de la

creación pura y la visión poética cuentan más que la anécdota y la vida privada y el colorismo de la poesía de Lorca.

El autor se va acercando a la obra del poeta mediante una serie de aproximaciones sucesivas acudiendo unas veces al análisis interno de la obra y otras, a la comparación y el cotejo de diversos textos. Mediante el enfrentamiento de diversos paisajes se van encontrando las claves del lenguaje poético un tanto hermético de García Lorca a través de la definición de sus experiencias expresivas, advirtiéndose paralelamente las preferencias temáticas, o sea la continuidad de determinadas situaciones o climas poéticos, que por natural lógica interna se concretan y plasman en imágenes y términos semejantes.

Las palabras, los símbolos y las imágenes predilectas de Lorca permiten el hallazgo de climas poéticos análogos y hacen posible constatar la tensión del mundo lorquiano y la fuerza de unas visiones que en muchos casos parecen apuntar a sueños, presentimientos y categorías de existencia apenas expresables con la palabra.

El primer ensayo de los que componen el libro, «Metas y caminos de una poesía apasionante» esboza las líneas generales que se van aclarando después. Más tarde, bajo el título «El eco de la canción añeja», se analizan con detenimiento algunos aspectos de la fusión del popularismo y la técnica culta en la poesía de Lorca.

En los capítulos siguientes, bajo el título «Los nuevos odres» y «Atisbos de un mundo primario», el autor va rastreando el mundo de expectación y resonancias ancestrales provocado por el poeta para llegar como culminación de su análisis y bajo el título general «El reclamo de la muerte» a un estudio de la «presencia oscura que condiciona el universo iluminado y enigmático de la lírica lorquiana».

Cumplido este itinerario, el autor que ha ido ofreciendo una serie de notas sobre el vocabulario lorquiano, que ha ido apoyando todo su estudio y razonamiento en las texturas poéticas de Lorca y sólo ocasionalmente, en escenas que despliegan la palabra poética con representaciones teatrales, nos recuerda que García Lorca se presenta como un caso admirable de poeta enraizado en su tierra, que por su apego a lo auténtico, encarnado en el clasicismo de su patria chica y por una llamada oculta de su propia personalidad constituye un eco aparte pero paralelo a la inquietud de nuestro tiempo. En ello ve Ramos Gil una de las claves secretas de su éxito, lo que en otros escritores y poetas es el precipitado de circunstancias históricas y de estado de conciencias colectivos, es en Lorca lealtad a las voces antiguas, captadas con emocionado temblor en su propia alma, en el pueblo y en las canciones. «Su poesía síntesis de resonancias populares, técnica refinada y desazón íntima, lleva muy atrás y viene transparentando un mundo de

fuerzas primarias: de un lado la tierra con su halago de alegría y la luz abigarrada de la vida; del otro, una amenaza continuada que nos agosta.»

«Poéticamente este mundo se instrumenta en una serie de signos llenos de sabor primitivo: presentimientos, presagios, luna maléfica que vierte colores aciagos, yerbas de muerte y brujería que actúan en el marco de una naturaleza radiante siempre al acecho, escenario y en cierto modo intérprete del acoso al hombre.»

Esto es en esencia y siguiendo en muchos casos sus propias expresiones y aportaciones el libro con que Carlos Ramos Gil emprende el asedio y el descubrimiento de una de las poesías más importantes de nuestra lengua y de nuestro siglo.—R. Ch.

Carlos Edmundo de Ory: *Federico García Lorca*. Traducción del español por Jacques Deretz. Clásicos del siglo xx, París, 1968, 126 pp.

La colección francesa Clásicos del siglo xx sigue en la selección de las figuras estudiadas el criterio que establece el diccionario de la Academia, según el cual es clásica «la obra que ha superado la prueba del tiempo y que los hombres de gusto miran como un modelo», es lógico que junto a Camus y Proust, junto a Sartre, Eliot y Tomas Man, aparezca la figura de Federico García Lorca, de la mano de Carlos Edmundo de Ory, poeta andaluz, establecido en París hace varios años, traductor y adaptador de literatos franceses al español y españoles al francés, colaborador habitual de las publicaciones francesas, novelista y comediógrafo.

Ory ha realizado el libro que la colección a la que iba destinado necesitaba y exigía un libro claro, inmediato que establece la semblanza de una obra y un hombre, definitivos para el entendimiento de la España contemporánea.

El método utilizado está lleno de expresividad y originalidad; parte de la búsqueda de una constante en la obra lorquiana para indagar desde ella lo que hay de categoría, de civilización y evidencia de un modo de ser, colores, animales, costumbres gitanas, interpretaciones de monumentos y sucesos, constituyen los caminos por los que el autor busca al poeta, lo determina, lo afirma, lo circunscribe y lo define. Una de las partes más interesantes del estudio es la que analiza las analogías y diferencias entre Lorca y uno de los poetas que influyen en él, Salvador Rueda. La presencia de Rueda en la obra de Lorca ha sido evidenciada y constatada varias veces, pero sólo en esta ocasión des-

crita como un rasgo y a la vez característica de la obra lorquiana en gran parte definida por la supremacía que la obra del poeta granadino alcanza sobre la del que en cierto modo fue su modelo e inspiración.

Ory ha entendido y definido la obra y la personalidad de Lorca, la ha ofrecido de una manera sistemática que de ninguna forma estudia el colorismo, en un libro que es en gran parte una clara empresa de comprensión y de información sobre una figura que requiere un cierto grado de identificación y una dilatada exploración.

La obra se completa con una biografía que sigue al poeta, desde su nacimiento en Fuente Vaqueros, en junio de 1898, hasta su muerte en agosto de 1936 y un estudio bibliográfico bastante completo y atendiendo en primer lugar a las ediciones francesas más asequibles a los lectores a los que va destinada la obra.

En el prefacio, Ory confiesa ir con el libro al encuentro de una figura familiar, con la que se siente identificado, un hombre que callaba sus sinsabores y proclamaba y ofrecía su alegría, pero en el que se daba el caso de que en lo más profundo de sus versos latía un corazón atormentado por las vicisitudes de la vida y la certidumbre sombría de la muerte. Esta doble vertiente, la del poeta alegre y expresivo que teme y se lamenta a solas, ha sido brillantemente entendida y descrita en este buen libro español para lectores franceses.—R. Ch.

IVAR IVASK y JUAN MARECHAL: *Louminous reality (The poetry of Jorge Guillén)*. University of Oklahoma Press, 1969, 217 pp.

Al cumplirse el sesenta y cinco aniversario de ese colosal poeta y gran universitario que es Jorge Guillén, Ivar Ivask, poeta y periodista, profesor de lenguas modernas en la Universidad de Oklahoma y editor de una de las más importantes revistas norteamericanas y Juan Marechal, decano del departamento de lenguas románicas, en la Universidad de Harvard, han promovido la edición de un libro en el que se reúnen testimonios de poetas y profesores de literatura, que en conjunto dan una clara idea de lo que significa la obra y la tarea del autor de *Aire nuestro*.

La obra reúne poemas originales de Rafael Alberti como el siguiente:

De tanta primavera obscurecida
de tanta voz que se tragó la mar
tanta preciosa sangre, tanta herida
tanto lento morir, tanto llorar.

Queda aún en la cima de tu vida
ese arrebol que nunca el viento
ha de apagar.

A su lado, Carlos Bousoño, Manuel Durán y Jaime Ferrán: «*... fuiste como un viento civil en nuestra vida*», rinden homenaje poético a Guillén.

Carácter igualmente personal tienen las aportaciones de Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Jean Cassou y Salvador de Madariaga, que evocan distintas etapas y encuentros en la vida del poeta.

Piero Bigongiari, Ricardo Gullón, Ivar Ivask y Concha Zardoya hacen una serie de análisis críticos de poemas aislados y libros de Guillén, mientras que Willis Barstone busca en un ensayo el puesto de la poesía de Guillén en el contexto de la literatura comparada y Joaquín Casalduero, Biruté Ciplijauskaité, Pierre Darmengeat, Andrew P. Debicki, Eugenio Frutos, Joaquín González Muela, Mario Luzi, Oreste Macrí, Fernand Verhesen establecen una serie de perspectivas desde distintos ángulos de la vida y la obra del poeta.

Lo que tiene el libro de definitivo para analizar la personalidad de este gran compatriota nuestro se complementa con una serie de referencias bibliográficas y un recuento de estudios críticos sobre el poeta así como las notas publicadas entre 1929 y 1969 sobre Guillén en la gran revista *Books Abroad.*

En conjunto, lo que se ha conseguido al transcribir los testimonios varios, que forman este homenaje, es darnos la cifra y la dimensión de una «realidad luminosa», la obra profunda y extensa de uno de los más extraordinarios poetas de la lengua castellana, puente entre la diáspora y la desaparición de una gran generación española y unas nuevas promociones que reconocen y buscan su magisterio.

Quizá falte en esta obra una nota importante. Guillén, cuya divisa bien podía ser el «ferendum et sperandum» de Diego Saavedra, no ha sido sólo un creador activo, sino también un profesor infatigable que ha enriquecido a las universidades norteamericanas en una tarea constante de profesor y conferenciante, ayudando y cooperando a esa espléndida realidad que son los estudios hispánicos en los Estados Unidos.

Por esta razón se nota la falta de una aportación del poeta transformado en educador, visto desde la perspectiva del aula en la tarea sencilla y magnífica del maestro, cotidiano y tan fecundo como en su vertiente de brillante poeta.

Salvada esta omisión y considerando sólo la personalidad poética, «luminosamente» analizada, el libro tiene un gran valor de documento y testimonio sobre una figura insigne de la literatura española.— R. Ch.

Affirmation. A Bilingual Antology, 1919-1966. By Jorge Guillén. Translation and Notes by Julián Palley. University of Oklahoma Press. 1968, 208 pp.

Jorge Guillén, que ha vivido en los Estados Unidos desde 1930, se ofrece en este libro, por una parte, desde su propia y personal interpretación, que no es otra que la traducción inglesa del artículo «El argumento de la obra», publicado en Milán en 1961 y en el que Guillén analiza la teoría y el sistema de su palabra poética.

Julián Palley ha realizado una importante traducción de la obra del poeta a partir de una selección en la que al parecer han operado de forma decisiva las propias preferencias del autor. La antología comienza con unos fragmentos de poemas del libro *Cántico,* entre ellos «Los nombres», «El manantial», «Vida urbana», «Primavera delgada», «Arco de medio punto», «Los jardines», «Salida» y «Callejeo».

Del libro *Clamor* se transcriben fragmentos de varios poemas en los que ya aparecen las duras imágenes de la sociedad industrial, entre ellos un poema que en su época de aparición era casi excepcional en nuestras letras, «Los atracadores», y también uno de los poemas menos conocidos y más afortunados del maestro:

En el recuerdo veo un muro blanco
un sol que se recrea
difundiéndose en ocio
para el contemplativo siempre en obra
¡Blanco muro de España!
no quiero saber más.

La tercera parte del libro reúne una serie de poemas del libro *Homenaje,* obra en la que resuenan una serie de recuerdos de variada índole y vocación. Así, por ejemplo, el poeta nos recuerda a Jorge Santayana:

A la materia con su fe se asoma
Y español de raíz, inglés de idioma
entre las soledades de su sima
libre de lazos, palpa el mundo lego
sin dioses. La verdad le da sosiego.

Y también a Federico García Lorca y Miguel Hernández.

Otro de los poemas de este volumen evidencia la dimensión anglosajona de civilización y cultura adquirida por Guillén en su larga permanencia en la universidad americana, así es un antiguo corazón de poeta, servido por unos nuevos ojos, el que se asoma a la muerte de la estrella de cine, al silencioso y cotidiano desastre de la discriminación

racial y es sobre todo un poeta que lee y habla en inglés, el que dedica a Henry James y a sus «Papeles de Aspern» una poesía de fabuloso aliento.

Alguien dijo que las antologías van marcando la desaparición de los literatos que en ellas se reúnen; evidentemente hay una dimensión de muerte en la antología tradicional, un triste morir decimonónico que es, a veces, un reconocimiento póstumo más triste todavía. Pero en nuestro tiempo las dimensiones felices de una cultura de masas servidas por unas universidades, que no son negociados administrativos, sino grandes empresas de comprensión, pueden producir, como en este caso, una antología viva dispuesta para llegar al aula y ayudar al estudiante a leer y entender, insólita guía de un viaje por la obra poética de una persona, que es nuestro contemporáneo y al serlo nos enriquece. Sólo elogios merece un libro que puede tener este significado. Vayan estos para Julián Palley, para la Universidad de Oklahoma, editora feliz y para el poeta, juvenil y vivo, de obra y de enseñanza.—RAÚL CHAVARRI *(Instituto de Cultura Hispánica. MADRID).*

ZAMORA VICENTE, ALONSO: *La realidad esperpéntica (aproximación a «Luces de bohemia»).* Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos, S. A. Madrid, 1969.

El presente libro es, en lo fundamental con algunas variaciones, el discurso leído el día 28 de mayo de 1967 en la Real Academia Española en su recepción pública y contestado por Rafael Lapesa. (Publicado por la Real Academia Española, 1967, 142 pp., 1 hoj., 22,5 cm.)

Se trata de un eslabón más en la bibliografía de Zamora Vicente sobre Valle-Inclán. Comenzó con *Las sonatas de Ramón del Valle-Inclán. Contribución al estudio de la prosa modernista* (Buenos Aires, Instituto de Filología Hispánica, 1951. Col. de Estudios Estilísticos, 4), que es ya de cita obligada al hablar de la primera etapa de Valle-Inclán. Más tarde ha pasado al estudio de la etapa esperpéntica y, como en el caso anterior, se ha centrado en una obra representativa: *Luces de bohemia.*

Antes de recoger sus conclusiones en el estudio que comentamos, ha ido dando avances de sus investigaciones en diversos artículos: «Releyendo *Luces de bohemia*» (cfr. *Insula,* núms. 176-77, Madrid, julio-agosto 1961), y sobre todo *En torno a «Luces de bohemia»* (cfr. CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, núms. 199-200, Madrid, julio-agosto 1966).

En él están ya esbozadas las líneas fundamentales del discurso pronunciado en la Real Academia y del libro que comentamos.

La bibliografía se completa con su primer artículo sobre Valle-Inclán: «Evocación del esperpento» (en *La Nación*, 29 mayo 1949), en el que viene a coincidir con la tesis de Pedro Salinas («significación del esperpento o Valle-Inclán, hijo pródigo del 98», recogido en *Literatura española siglo XX*. Méjico). Hay que aclarar que la coincidencia se establece por distintos caminos, y que Zamora Vicente no conocía el ensayo de Salinas cuando escribió su artículo, tal como él mismo ha declarado.

Es de destacar la coherencia intelectual de los distintos trabajos de Zamora Vicente, a pesar de la diferencia de años y formación entre unos y otros.

El autor trata tres temas fundamentales en el libro que comentamos: El trasfondo literario de *Luces de bohemia* y la influencia de la literatura ambiental; el trasfondo vital, histórico y biográfico, y, finalmente, el lenguaje. Estos tres temas se complementan con dos pequeños apartados: uno dedicado a la definición del esperpento, en el que se abordan distintos aspectos del espejo cóncavo, y otro sobre la técnica cinematográfica de la obra.

Sin duda, es en el primero de los temas donde Zamora Vicente hace su aportación más nueva y original. Salvo ligeras alusiones de pasada —y que el autor recoge— no había sido tratado con rigor hasta ahora. Señala, en primer lugar, la existencia de una literatura menor fin de siglo (sainetes, zarzuelas, etc.), «literatura de arrabal, que parodia sistemáticamente las obras famosas representadas en los teatros del centro: *Dos fanatismos*, de Echegaray, se transforma en *Dos cataclismos*, de Salvador García Granés; *La boheme*, de Puccini, en *La Golfemia*, etc. Concreta, más tarde, las distintas influencias de este tipo de literatura en *Luces de bohemia:* el tono paródico, ciertos recursos clave en la visión del esperpento como «el pelele», inclusión en un contexto bufo de obras clásicas, las alusiones a la actualidad, aspectos lingüísticos como la utilización del habla castiza madrileña con inclusiones de caló, clichés de actualidad, e incluso la técnica cinematográfica.

El propio Zamora Vicente nos señala con precisión los límites de esta influencia:

> No pretendo en manera alguna descubrir la «fuente», sino destacar la existencia de un clima común de una filigrana vital que puede ser utilizada de muy diversas maneras por los contemporáneos. En realidad, se trata solamente de hacer ver cómo el aliento más dotado y

profundo de Valle-Inclán eleva las criaturas grotescas a una altura imprevisible dentro del tono menor de las parodias y de las comedias (página 59).

Apartado importante de este tema es el que dedica a la «literaturización» del habla: expresiones calderonianas, rubenianas, «la corza herida» de Villaespesa, el «¡Viva la bagatela!» de Azorín, etc. Este fenómeno existía ya en la etapa modernista, pero allí funcionaba con entera seriedad, mientras que en el esperpento funciona, de hecho, en parodia.

El autor abre en este terreno un amplio tema de estudio, ya que quedan por explicar—al menos con rigor—las implicaciones literarias del resto de los esperpentos.

En el segundo tema (trasfondo vital, histórico y biográfico), Zamora Vicente sintetiza las noticias de otros críticos y las enriquece con nuevas aportaciones. Deja ya delimitados los personajes reales que se ocultan tras los teatrales. Dos contribuciones hace en este aspecto: *a)* ver a Valle-Inclán representado en la aparición fugaz de Bradomín, cuando la crítica en general tiende a verlo identificado con Máximo Estrella (desdoblándose en la figura real de Alejandro Sawa); *b)* ver a Latino de Híspalis no como Diego San José, sino como un desdoblamiento de Alejandro Sawa: por una parte el Quijote literario, y por otra el Sancho de los interminables sablazos a los amigos.

Más originales son sus aportaciones sobre el trasfondo social-histórico y las continuas alusiones a la actualidad. Llega así a la conclusión de que la obra está tan perfectamente vivida que vemos a *Luces de bohemia* como un periódico, «el periódico ideal, que cuenta lo que no dicen los periódicos, lo que se escapa entre líneas» (p. 125). Como visión general coincide con la tesis de Pedro Salinas, fenómeno al que ya he hecho alusión y he delimitado.

Tanto el primer tema como este segundo se apoya en una bibliografía esencial y precisa, con frecuencia de difícil conocimiento para los jóvenes investigadores.

El tercer tema—el lenguaje—es nuevamente original en casi su totalidad (1). En un primer punto, trata la literaturización como poso modernista, aspecto que estaba ya en el ambiente.

---

(1) Su estudio llena una auténtica laguna. Son escasos desde un punto de vista de conjunto los trabajos dedicados al problema capital del lenguaje en Valle-Inclán. Se trata en general de estudios sobre problemas parciales. He aquí los que he podido recoger: AMOR Y VÁZQUEZ, J.: «Los galaicismos en la estética valleinclanesca», en *RHM*, Nueva York, XXIV, enero 1958. ARREGUI, B. M.: «La frase siglo XX en *Flor de santidad*», en *Boletín del Instituto de Investigaciones Literarias*, Universidad Nacional de La Plata, R. Argentina, 1949. BENÍTEZ CLAROS, R.: «Metricismos en las "comedias bárbaras"», en *Revista de Literatura*, Madrid, III, 1953. BRAVO VILLASANTE, C.: «El lenguaje esperpéntico de Valle-Inclán», en CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, núms. 199-200, Madrid, julio-agosto 1966. CLA-

Punto esencial es el que dedica al castizo madrileño: «el léxico madrileño surge, en *Luces de bohemia,* con pujanza insorteable, mezclándose con cultismos extraños, los gitanismos y las creaciones momentáneas con estrecho vigor» (p. 155). Expresiones salidas del «género chico» y que se hacen populares en la calle. Clichés de actualidad, importantísimos porque sólo pueden ser aclarados por personas que los han vivido, ya que se trata de expresiones lingüísticas pasajeras que no permanecen en la lengua y no figuran en ningún diccionario, con lo que se tornan inaccesibles para el lector actual. El análisis de las «palabras testigo o claves»: grotesco, pelele, fantoche, esperpento, etc.

Zamora Vicente utiliza una bibliografía esencial y precisa, no exahustiva (punto que, a menudo, suele diferenciar a los maestros de los aprendices).

Reseñemos que está escrito con sencillez académica, adjetivo que en este caso no tiene el sentido peyorativo que por desgracia suele tener en otras ocasiones.

Podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que se trata del estudio más serio y completo sobre *Luces de bohemia* de los aparecidos hasta ahora (2).—FERNANDO PÉREZ LÓPEZ.

VERÍA, C.: «Gitano-andaluz, Debel, undevel», en *Romance Philology,* 1948. GARCÍA BLANCO, M.: «El lenguaje en Valle-Inclán», en *La Gaceta Literaria,* núm. 18, Madrid, 15 septiembre 1927. MUÑOZ CORTÉS, M.: «Algunos indicios estilísticos del último Valle-Inclán (palabra y motivo)», en CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, número ya citado. SOTO, R.: «El lenguaje de Valle-Inclán», en CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, número ya citado. SPERATTI PIÑERO, E. S.: *La elaboración artística de Tirano Banderas.* Méjico. El Colegio de Méjico, 1957. UNAMUNO, M.: «El habla de Valle-Inclán», en *Ahora,* Madrid, 29 enero 1936. Estos ensayos y artículos se complementan con un capítulo dedicado a los conceptos lingüísticos de Valle-Inclán por G. Díaz Plaja, en *Las estéticas de Valle-Inclán,* Madrid, ed. Gredos, 1955; asimismo un capítulo de tipo general que le dedica A. Risco en *La estética de Valle-Inclán en los «Esperpentos» y en «El ruedo ibérico»,* Madrid, editorial Gredos, 1966. A pesar de los numerosos estudios citados y el indudable valor de muchos de ellos, el tema está aún por hacer.

(2) Cito a continuación los ensayos y artículos consultados sobre el tema concreto de *Luces de bohemia:*

AMORÓS, A.: «Leyendo *Luces de bohemia*», en CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, números 199-200, Madrid, julio-agosto 1966. CEPEDA ADÁN, J.: «El fondo histórico-social en *Luces de bohemia*», en CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, número ya citado. DOMENECH, R.: «Crítica de un estreno imaginario de *Luces de bohemia* en el teatro popular español», en *Primer Acto,* núm. 46, Madrid, 1963. PHILLIPS, A. W.: «Sobre la génesis de *Luces de bohemia*», en *Insula,* núms. 236-37, Madrid, julio-agosto 1966. MIRÓ, E.: «Realidad y arte en *Luces de bohemia*», en CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, número ya citado. SOBEJANO, G.: «*Luces de bohemia,* elegía y sátira», en *Papeles de Son Armadans,* núm. CXXVII, octubre 1966. WIERS WEBER, F.: «*Luces de bohemia* and the impossibility of Art», en *Modern Language. Notes,* vol. LXXXII, 1967. ZAMORA, L.: «La técnica estética del esperpento. Anotaciones escénicas en *Luces de bohemia*», en *Insula,* núms. 236-37, Madrid, julio-agosto 1966.

LA LENTA Y COMPRENSIVA MIRADA DE LORENZO GOMIS

Conocí a Lorenzo Gomis, hace ahora diez años, al finalizar una conferencia pronunciada por él, una de las primeras conferencias a que había asistido hasta entonces y una de las pocas que pueden contarse hasta ahora en mi haber de asistente, no sé si por pereza, por *complejo* de apartamiento o por la vaga creencia de que voy a sacar poco provecho intelectual en tan poco tiempo y con tan poca soledad. Siete u ocho años después, en la misma ciudad en que vivo, volví a escucharle en otra conferencia, con lo cual creo, modestamente, que puede demostrarse que lo que en realidad me interesaba en ambos casos era, más que los temas, el conferenciante; mejor dicho, el hombre que es el conferenciante, y, no sé si mejor dicho aún, el poeta que es ese hombre. En la segunda ocasión, ya terminado el acto y antes de que emprendiera con su esposa el regreso a la capital, me *apropié,* casi en calculado golpe de audacia, del conferenciante, y, tras un urgente y reconfortante *fino* andaluz en medio, con la consiguiente y apresurada charla, puede decirse que quedó fundada la relación cordial que nos une desde entonces.

No sé si por estos antecedentes, al leer el artículo «Iniciación a la lentitud», del libro que ahora tengo ante mí, *Cámara lenta* (*), artículo en el cual Lorenzo Gomis ensaya un retrato del «conferenciante primerizo» y otro del «conferenciante experto», he pensado involuntariamente, al tratar de representarme el tipo, digamos *standard,* del conferenciante, en el propio Lorenzo Gomis, adscribiéndolo, naturalmente, en la clasificación que él mismo propone, dentro del segundo grupo mentado, si bien con ciertas reservas, puesto que tal grupo —lo mismo que el otro— está retratado con las correspondientes gotitas de humor. Esta característica, la del humor, no se inserta en el libro como un componente ocasional, como ingrediente de relleno. Muy al contrario, constituye una de las presencias habituales, lo cual, por otra parte, no puede sorprender a ningún lector de Lorenzo Gomis, aunque no se conozca sino parcialmente (caso en que me encuentro) su obra en prosa publicada en libro.

Pese a los motivos personales antes expuestos, sería impropio o injusto que uno viera con preferencia en Lorenzo Gomis al conferenciante que hay en él. Ya queda dicho que, sobre todo, miro en él al poeta. Y a esto hay que añadir, para que su silueta de hombre de pluma quede totalmente dibujada, que en él tenemos también un notable periodista. Un periodista, es cierto, algo secreto, porque habitualmente sus temas no son los que componen la crónica diaria de lo sensacional

(*) LORENZO GOMIS: *Cámara lenta.* Editorial Táber. Barcelona, 1969.

o sensacionalista, aunque no tan secreto, es verdad, como el poeta, que se inició públicamente en 1951, ganando el premio Adonais con *El caballo* y que, desde entonces, puede decirse que no ha publicado nuevo libro, aunque no haya dejado de escribir versos ni de publicar algún breve opúsculo lírico. El discreto periodista —y empleo a sabiendas términos claramente antitéticos— que hay en Lorenzo Gomis ha sobresalido, sobre todo, como director y comentarista principal de la revista barcelonesa *El Ciervo,* fundada en 1951, suerte de publicación religioso-sociológico-cultural, a la cual, con la perspectiva del tiempo presente, podríamos denominar preconciliar, y que, celebrado el Concilio Vaticano II, ha seguido en la misma línea, sin duda moralmente alentada por el gran acontecimiento religioso, pero que, por razones obvias, no posee ya el carácter novedoso que tuvo en sus primeros tiempos. Junto a la labor en *El Ciervo,* Lorenzo Gomis ha destacado en el periodismo de colaboración, a través de sus artículos en diversos diarios y revistas barceloneses.

Juntando una gavilla de artículos, de los que fue semanalmente publicando en *Destino* y *El Correo Catalán,* es como ha compuesto el libro que ahora comento, al que ha puesto el ya mencionado título de *Cámara lenta.* A la vista ordenada de estas colaboraciones periodísticas aquí reunidas, se aprecia claramente que se trata, para decirlo con la denominación en boga durante el pasado siglo, de artículos de costumbres. No todos, ciertamente, podrían identificarse de igual modo con ese carácter; pero, si no se me pide absoluto rigor en la aplicación del término, ése, el del artículo de costumbres, es el que, de un modo general, mejor conviene a los escritos de este libro. Artículos, desde luego, no relacionables con exactitud con los que escribieron Mesonero Romanos, Larra o *El Solitario.* Más que a la descripción exterior y más que a la fijación literaria de ciertas formas del vivir humano en un lugar o provincia determinados, Lorenzo Gomis se dedica a la descripción, pero también a la interpretación en mayor o menor medida, de algunas formas, condiciones y actitudes del vivir actual, especialmente del vivir urbano, que, por lo mismo que tiende a generalizarse —o se ha generalizado ya— en costumbres y atuendos en todas partes, pierde cualquier carácter provinciano o localista, pudiendo servir, por tanto, de retrato de los seres humanos que pueblan cualquier ciudad moderna.

La técnica de la cámara lenta no es sino una imagen con la que el periodista nos da a entender lo demorado y atento de su mirada al contemplar el mundo. No basta —parece decirnos— con mirar la realidad al ritmo con que ella se nos manifiesta. Es preciso que dispongamos de un medio semejante al de la cámara lenta, a fin de analizar toda la

verdad de esa realidad, todos y cada uno de los movimientos o partes de que esa realidad se compone. Como en el caso del periodista y del escritor no existe más cámara que la palabra, es evidente que esa lentitud sólo se nos puede expresar con los modos que a la palabra le son propios, es decir, con el análisis, intelectual y sentimental, de las distintas situaciones o *escenas*, y, fatalmente, necesariamente, con la reflexión y la crítica. En esto, en darnos la reflexión junto con la visión, está la diferencia fundamental entre la cámara lenta que manejan un cineísta (la propia cámara) y un escritor (la palabra). Pese a los logros e intenciones de buena parte de la cinematografía actual, evidentemente crítica y reflexiva dentro de las posibilidades permitidas por las limitaciones del medio artístico que utiliza, la palabra sigue siendo el medio por excelencia de análisis, interpretación y crítica de la realidad.

Claro que, para el cineísta y para el escritor, la cámara lenta tiene sus peligros, comentados por Lorenzo Gomis, por lo que al cine se refiere, en su artículo anteriormente mentado, «Iniciación a la lentitud», y el peligro mayor es el falseamiento de la realidad. El cambiar el sentido de lo que se narra o comenta, al cambiar el movimiento, el ritmo a que lo narrado o comentado se produjo. Para eludir ese peligro, para evitar que la cámara lenta se convierta en un arma ambigua, de doble filo, que produzca un efecto contrario a aquel que se pretende, no existe mejor ingrediente o remedio que el humor:

> El humor se ha convertido en la sal que preserva cualquier película de la corrupción y la irrealidad. Los productores lo manejan como un condimento necesario. Porque si no fuera por ese poco de humor, el cine dejaría de tener contacto directo con la vida; cualquier parecido sería ya pura coincidencia. Habríamos entrado en el mundo del sueño, del sueño artificial, en el lujoso desván del opio. Envueltos en un suave contacto de colores y perfumes nos perderíamos en una ensoñación vaga, con una beata sonrisa perdida en los labios, con una luz fija en las pupilas que no sería ya la luz de la reflexión crítica. Veríamos el mundo como dicen que se ve bajo los efectos del opio (p. 106).

Esta es la razón por la cual Lorenzo Gomis apela al humor como a un componente habitual de su prosa periodística, según he señalado anteriormente, cuando también he insinuado que el humor, como característica literaria, se extiende a buena parte de la producción de Gomis, al menos a su poesía. Y, en este sentido, es interesante comprobar cómo dos actividades que presentan entre sí notables diferencias y que consiguientemente requieren tan distintos talantes humanos para ser ejercidas, pueden simultanearse, fundirse y, en alguna medida, parecerse. Me refiero al periodismo y la poesía. El primero, por lo menos en sus especialidades más corrientes, requiere, exige, una dispersión de

la personalidad, una fatal extroversión, es decir, una actitud interior contraria por completo a aquella que suscita el movimiento poético dentro del poeta; actitud, la periodística, que, en rigor, podría resumirse en la carencia de interioridad alguna. Vivir para lo que es noticia, olvidándose en lo posible de uno mismo. Y aunque no sea éste el tipo de periodismo cultivado con preferencia por Lorenzo Gomis, es evidente que cualquier especialidad periodística supone algo de dispersión de la intimidad. La solución, en este caso concreto, para reducir a unidad lo aparentemente discorde, quizá esté en convertir la poesía en una forma, todo lo sublimada que se quiera, de periodismo. Y no parece ser otra la solución aplicada, desde sus mismos comienzos, por Lorenzo Gomis, el cual —dicho sea de paso, para despojar a estas apreciaciones de cualquier matiz peyorativo— se reveló como uno de los poetas más personales, más originales, de su promoción. La unidad personal, impuesta desde luego por una vigorosa personalidad, promueve la unidad en la visión o contemplación del mundo, y, partiendo de este supuesto, cualquier actividad puede tener, dentro de las obligadas diferencias formales, una íntima identidad con las demás. Dice Lorenzo Gomis en una breve confesión inserta en las solapas de la primera edición de *El caballo,* con la que quiere explicar la génesis o motivación de sus poemas: «... uno toma conciencia de que existe, y de que vive en el mundo, y de que hay cosas que uno puede mirar y ver. Y entonces viene un silencio... y palabras». Pues bien, con parecidos términos podría explicarnos el origen de sus colaboraciones periodísticas, haciendo, sin duda, la importante omisión de que, tras la contemplación de vida por el periodista, no viene ningún silencio. El poeta escribe —o debería escribir— desde el silencio y la soledad; el periodista, desde el ruido y la compañía multitudinaria. Pero, salvando esa necesaria diferencia, en el caso concreto de Lorenzo Gomis, en una actividad y en otra se advierte la misma lenta y comprensiva mirada.

A veces, sin embargo, el periodista puede encontrarse excepcionalmente en semejante situación que el poeta, situación suscitada por una circunstancia favorable, como la que se describe al final del artículo «Cuando llueve», y sólo imaginable, como es natural, para el periodismo de colaboración: «Se apagaron las luces; no funciona el teléfono. Y no hay que pensar en salir de casa por ahora. Sólo queda la lluvia. Sólo queda una lluvia mansa, cambiante, musical. Y nosotros aquí, mirando. Nosotros aquí, descansando, por fin, en un silencio suspendido entre las dos mitades del año. Nosotros, ciudadanos, aquí, en el campo descansando por fin de nuestras rutinas estivales —imitadas de las otras—, descansando por fin un rato. Gracias a la lluvia» (p. 176). Tan calma circunstancia, bien se comprende, como he dicho, que sólo se dé excep-

cionalmente. Lo común —porque incluso ya no es algo exclusivo de la profesión periodística, sino que abarca a casi todo el vivir actual— es precisamente lo contrario: el ajetreo, la inquietud, la consabida falta de tiempo... Lo importante, parece decirnos el autor de *Cámara lenta,* es que, en cualquier circunstancia, el escritor y el periodista sigan cumpliendo su oficio, es decir, que la mirada del escritor siga mirando el diario acontecer humano. Como para el poeta, en quien supone un menester esencial, para todo escritor y, por tanto, para el periodista, la vida es mirada, la vida se resuelve en la lenta, comprensiva y esforzada mirada de cada día y de cada momento. Porque el poeta, el escritor, el periodista, saben que «todo está en la mirada: en ver las cosas con buenos o malos ojos» (p. 194), si bien, como es obvio, luego queda la definitiva operación de explicar la mirada mediante la palabra.

Y el resultado de esta operación es lo que Lorenzo Gomis nos entrega en *Cámara lenta.* La obra se divide en cinco partes, cada una de ellas con un número variable de artículos. En la parte primera, los que he llamado artículos de costumbres analizan diversas condiciones de la vida no sólo actual, sino del inmediato pasado, así como el momento de transición entre ambas épocas. Los artículos «Unidades de conversación», «La decadencia de las rejas», «La decadencia de la recomendación» y «Días de y días sin», pueden destacarse como sobresalientes. En la segunda parte —quizá, para mi gusto, la más notable del libro—, Gomis intenta un acercamiento a la psicología del niño y del adolescente —y de pasada, también, a la del adulto—, llevando a cabo un análisis en que se sugieren al lector muchos puntos de interesante meditación. Entre los artículos dedicados al niño, destaco «Los niños lloran en público» y «Teoría de los juguetes»; entre los que pueden referirse indistintamente al niño o al joven, sobresale uno admirable: «Malas y buenas notas».

En la parte tercera, la exposición y el análisis de algunas formas de vida actual se realizan atendiendo a ciertos aspectos individuales, así como en la primera se atendía, especialmente, a las formas del vivir colectivo. En esta tercera parte es donde se encuentra el artículo «Iniciación a la lentitud», ya mencionado, junto al cual puede destacarse igualmente el titulado «El cigarrillo y la colilla». En la cuarta parte se nos ofrecen primero unos cuantos artículos sobre la vida en la ciudad y después otros varios que recogen aspectos de la vida rural, entre los cuales se hallan los mejores de esta parte: «Los carreteros de antaño» y «Muerte de un árbol». Finalmente, en la quinta parte, partiendo casi siempre de anécdotas concretas, se consuma ese análisis o comentario de la vida de nuestra época, a veces aludiendo a figuras bien conocidas, como en el artículo «El sueño de Marilyn».

Sin pretender ser brillante, la prosa periodística de Lorenzo Gomis es altamente eficaz; primero, en su directa y lógica alocución; después, en su mera extensión, que llega materialmente a agotar las posibilidades de un tema. Es esta capacidad de desarrollo, de descubrimiento de la riqueza de un asunto al parecer trivial, seguramente la cualidad más sobresaliente de estos artículos y el testimonio más claro de la vena periodística que posee Lorenzo Gomis. Sólo en algunas pocas ocasiones ese desarrollo temático se nos muestra como algo gratuito, sin que la extensión que el tema acierta a cobrar nos demuestre verdaderamente la importancia del mismo. Es lo que me parece que ocurre en «Doce minutos de viaje subterráneo», aunque en esta ocasión, como en todo el libro, hay que contar con el ingrediente irónico, que, por sí sólo, puede motivar el crecimiento de un tema. Señalo también, como leve reparo disculpable en la publicación periódica, pero no tanto al aparecer los artículos en libro, algunas innecesarias repeticiones, dentro de una misma cláusula, que afean la sencilla elegancia que adorna el resto del libro: «En esto algunos combatientes de primera línea se excedían en celo y lograban que raramente alguna demanda o petición lograra filtrarse. Nos tememos que su celo no lograra otro premio...» (p. 33).

Mas, como digo, la sencilla elegancia de su palabra y no pequeña cantidad de cuestiones que, entre bromas y veras, propone Lorenzo Gomis a nuestra meditación, justifican sobradamente la ordenación y publicación en libro de estos artículos. Muchas veces, en el curso de su lectura, asentiremos a bastantes de las impresiones del autor; otras veces, se nos sugerirán perfiles de la realidad realmente insospechados, sólo posibles, sólo visibles cuando se mira nuestro entorno con la serena y comprensiva mirada —con la cámara lenta— con que lo mira Lorenzo Gomis. En cualquier caso, estoy seguro de que el atento lector advertirá al final del libro, o tras la lectura de cada uno de los artículos, que el autor nos ha hecho «crecer en la comprensión de esa extraña y adorable realidad que llamamos vida» (p. 93).

Y ésta es, me parece, la única o, al menos, la suprema razón para la lectura de un libro.—Francisco Lucio *(Martínez Anido, 37. TARRASA, Barcelona).*

JOSÉ FABBIANI RUIZ: *La dura tierra.* Edit. Monte Avila. Caracas, 1970.

1

En el número extraordinario que la revista *Insula* (julio-agosto 1969) dedicó al arte y a las letras de Venezuela se mencionaba, entre los prosistas renovadores de la narrativa de aquel país, a José Fabbiani Ruiz. Un escritor, se decía, que abandonaba los lugares comunes y las formas de novelar anteriores, logrando con *A orillas del sueño* «un mundo de claro predominio psicológico que contribuye al destierro del viejo "criollismo" ruralista» (1). Nos complace hoy recoger en estas notas, las opiniones que ha suscitado en nosotros la lectura de un libro de aquel autor que agrupa, bajo el título común de *La dura tierra,* dos de sus más significadas narraciones, la ya mencionada *A orillas del sueño* y *La dolida infancia de Perucho González.* Fabbiani Ruiz, que nació en Panaguirre en 1911, se ha dedicado intensamente a menesteres de hondo sentido cultural y humano como lo pueden ser su larga singladura por la enseñanza superior y su intensa labor crítica y creadora de la literautra. Suya es la famosa novela *Valle hondo* (1934) y algunos trabajos críticos, como *El cuento en Venezuela* y *Cuentos y cuentistas* (1951).

2

Comúnmente se suele caracterizar a la literatura hispanoamericana por la figura más significativa (poeta o prosista) de cada país, y en torno a ella se centra y canaliza todo el resto de la producción de esos escritores. Pero lo cierto es que cada una de estas naciones tiene un dilatado y amplio camino literario, con los naturales altibajos de calidad, pero señalado por distintas y personales actitudes que, bien individualmente, bien en grupo, empujan y hacen avanzar a la creación literaria, buscando siempre nuevos caminos. La abrumadora e importantísima presencia de Rómulo Gallegos en la novela venezolana había pesado mucho a la hora de la valoración de las muestras literarias de aquel país, al menos situados desde esta vertiente nuestra tan lejana en muchos aspectos. No se contaba con esa peculiar condición, repetida insistentemente por los críticos más recientes, de un rechazo o apartamiento del tradicional gusto por lo ruralista o sentimental, en favor

(1) RAFAEL DI PRISCÓ: «Conciencia e inconsciencia de la novela venezolana», *Insula.* Madrid, julio-agosto 1969.

de un mayor realismo (aunque teñido siempre con lo simbólico) que desembocaba en una visión total e íntegra de la vida común. Esa vida común entre dramática y áspera, de la que habla Mariano Picón Salas en *Insula*. Al mismo tiempo, la crítica señala también la reiterada intención de conseguir un lenguaje más depurado, reelaborado, que tenga valor en sí mismo. Y con ello, un sometimiento del argumento a esta utilización de nuevos medios expresivos, aunque sin perder de vista completamente los valores tradicionalmente arraigados en la forma de ser de un pueblo caracterizado —como ya dijera Uslar-Pietri— por esa mezcla y fusión de elementos humanos y por esa intensa participación de lo telúrico en la vida de las gentes. Nos parece que es en esta línea donde se sitúa Fabbiani Ruiz y, sin desdeñar la poderosa atracción del medio y la naturaleza sobre los personajes del relato, deriva hacia una hechura más universalizada, hacia una profundización más humana y psicológica que, sin duda, ha sido beneficiosa.

3

Concretándonos a estas dos narraciones que componen *La dura tierra*, observamos, en primer lugar, la aparición de una nueva épica imaginativa y fantástica. Al menos existe una intención —por lo demás, al parecer, común a la nueva narrativa americana del sur— épica donde los héroes (en este caso niños) comienzan a serlo a la fuerza, dejándose llevar por sus impulsos más elementales o por un destino ineludible que los cerca, personificado en un medio o en una relación humana que en todo momento se revela como hostil. Todo sucede en la narrativa de Fabbiani Ruiz bruscamente, de forma fugaz. Y de esta misma forma, los protagonistas levantan un mundo distinto en el sueño o en la fantasía. Huyen hacia esa pureza del amor, la imaginación o el misterio, elemento este último que no desdeña nunca nuestro autor como actuante y consustancial a la vida de las personas del relato. Así andan de uno a otro extremo, de la realidad a la fantasía, que, como dos fuerzas todopoderosas zarandean a los protagonistas, bandeándolos de una a otra situación, lo que se refleja en un constante cruce de tiempos y situaciones dentro del curso normal de la narración:

> Me preguntaron dónde quedaba y cómo era el golfo de las Palmas. Creí que debía hallarse en uno de los extremos del país y di en el clavo. Después el nombre del golfo me secundó en la defensa. Hablé también de las palmas que debía haber en el golfo. Sobre todo una muy alta, a la que subí para ver quién hablaba allá arriba.
>
> —¿Y encontraste a alguien? —preguntó Magnolia.

—Al viento. Nadie más que yo lo ha oído. Tiene una voz que varía con el ruido y color de las cosas.

Como Magnolia, sorprendida, incrédula, le miraba sin pestañear, Epifanio se reafirmó en la impresión que causaban sus evasiones... (pp. 49-50).

Estos personajes de Fabbiani Ruiz son eternos solitarios. Son niños, pero con hechura de mayores, de «hombres a la deriva», como esos que subyugan a Perucho González al final del libro. La realidad los cerca y los agobia. Los margina. Personas y ambientes que los rechazan les obligan a crearse los que ellos desean, armar su historia, su épica, en ese otro mundo tan válido y real como el que habitan, pero más libre y mejos complejo. Como el hombre contemporáneo, estos personajillos de Fabbiani Ruiz están viviendo una existencia dramática en medio de sus semejantes, han perdido su libertad más elemental, y acuden a su unica riqueza, a sus únicas posibilidades: la fantasía, la ilusión, el sueño. Y la rotura de esta simple ilusión será suficiente para que vuelvan a tomar contacto con esa realidad que los acosa:

Hacía tiempo —¿cuántos días?— que Magnolia tuvo el primer encuentro duro con la realidad: fue cuando se le cayó de las manos diminutas, rompiéndosele la cabeza, una linda muñeca de porcelana que le habían regalado sus padres (p. 60).

La niñez es, pues, un mundo recreado y válido donde se puede encontrar la libertad y la realización espontánea del hombre. Una época que, como dirá Miguel Delibes, «nos ayuda a reconstruir un mundo —el de la infancia— brutalmente aniquilado por la técnica moderna. Hoy más que nunca gusta el hombre de recuperar su conciencia de niño, de evocar una etapa —tal vez la única que realmente merece la pena ser vivida—, cuyo encanto, cuya fascinación sólo la advertimos cuando ya se nos ha escapado de entre los dedos. La nostalgia de esa edad, en que las debilidades humanas son vistas sin acritud y el diario contacto con la mezquindad y la muerte todavía no ha formado en nosotros una costra de escepticismo...» (2). Y allí, en la niñez, en la libertad podríamos añadir, los personajes de Fabbiani Ruiz obran movidos por el misterio. Hay algún elemento que hace discurrir la narración por vericuetos inesperados y tensos: unas veces será una palabra de significado y dimensiones ignoradas; otras, la presencia de ciertos personajes entre misteriosos y hondamente humanos; otras, el relato de un mundo intuido por alguno de los protagonistas y que arrastra a los demás en un afán sin límites.

(2) Miguel Delibes: Prólogo a *Obra completa*. Tomo I. Ed. Destino. Barcelona, 1964.

4

Creo necesario aludir a los personajes de estas dos narraciones, porque con ellos se crea un triángulo trágico —en el sentido de ineludible desarrollo hacia un fin preestablecido— formado por Epifanio, Magnolia y Crisanto. En estos niños se personifica todo ese deambular entre la realidad y la ilusión que hemos venido señalando como característica de la obra de Fabbiani Ruiz. En Magnolia radica el punto central de este juego, y las incitaciones de la vida de Crisanto o de Epifanio nos introducen en uno u otro mundo alternativamente. La niña lucha y se debate entre la libertad montaraz, capaz de imaginar espacios fabulosos, de Epifanio *(el cazador de nidos)* y la regulada y demasiado obsesiva y acomplejada vida de Crisanto debatiéndose entre el miedo por su padre y la aversión que le inspira su madre:

> Magnolia tiró el lápiz y arrugó el papel que tenía delante de sí, sobre su pequeña mesa de estudio. «¿Y la libretita de mi padre? ¿Dónde la habrá metido?» Acariciose los cabellos y las pestañas. Luego, por más que trataba de aferrarse a los minutos anteriores pasados en casa de Crisanto, la voluntad se le iba detrás de lo que en su imaginación tejía Epifanio. Y así fue. Pero, sin prisa alguna, el mar del cazador de pájaros, la estatura gigantesca de John Kipp, el olor áspero de las algas, atrajeron para sí, con fuerza y suavidad de resaca, la palabra *nanana* y lo que de su contorno emanaba la señorita Rodríguez (p. 122).

Es en torno a estos tres personajes, y sobre todo en torno a esta bipolaridad, que se enlazan estos dos relatos de Fabbiani Ruiz. La inclinación final de Magnolia por Crisanto ante la desaparición de Epifanio, perseguidor de sus sueños y aventuras, conducirá a estos personajes, sobre quienes actúa la herencia de los padres de Crisanto jamás avenidos, jamás felices, víctimas de sus propios prejuicios y de la incapacidad para ser felices (producto de su incapacidad para la imaginación y la ilusión), conducirá a estos personajes, digo, a la ruina moral y espiritual con que se nos presentan en *La dolida infancia de Perucho González*. Pero este último personaje servirá otra vez a Magnolia de puente tendido hacia la libertad y la pureza. Perucho es algo más que un pretexto para ver las consecuencias a que ha conducido aquel planteamiento inicial. Perucho será el personaje que sustituya a Epifanio, que, como él, intente por todo los medios solucionar las cosas con su sola presencia ensoñadora. Naturalmente, fracasará otra vez. Y sin saber cómo se ve empujado hacia esa vida suya de aventura y misterio, hacia la fugaz anécdota que le deja una honda huella. Por eso no puede dejar de pensar en la mítica figura del contrabandista:

Ignoro la causa directa; pero lo cierto es que la hermosa figura del capitán Miguel casi surge llena de humana realidad encima de las líneas de hierro. Como aquella su dramática y honda nostalgia por las playas olorosas que le vieron nacer es ésta que ahora me taladra el pecho.

Oigo claramente su voz segura y firme:

—La vida es hermosa. Me declaro un hombre a la deriva. ¿Sería yo también, como él, un hombre a la deriva?

Lo andado permanece y no se borra (p. 210).

Son éstas, por otras parte, las palabras finales de *La dura tierra*. Es como si en ellas se tradujese la reflexión humana y vital de todo el libro. Esa vida hermosa que ahora Perucho, y antes Epifanio, han vivido intensamente, pero que ha sido inútil para quienes intentaron vanamente imitarlas, sin romper las trabas con algo que los aferraba a otros condicionamientos, o empujados por algún destino inexorable y, por lo inexorable, trágico.

5

Nos queda, por último, hacer mención de los procedimientos estilísticos de *La dura tierra,* en donde encontramos hermanados perfectamente los tradicionales recursos formales con esa facilidad para intercambiar los planos situacionales y temporales entre los lógicos del relato y los personales de los protagonistas del mismo. Esa capacidad para abarcar las dos vertientes de la narración hace de *La dura tierra* un libro interesante y notable. Lo mismo cuando intenta, y consigue muy aceptablemente, enlazar los dos relatos aquí recogidos con ese elemento humano al que hemos hecho mención. Se nos muestra la capacidad dinámica que encierra un contexto autobiográfico, como es éste, para servir de base a una renovada y naciente creación con el valor intrínseco y con todos los pronunciamientos que la misma ha de poseer. La propia biografía es aquí un elemento más positivo del que el escritor puede valerse plenamente.

No quisiera dejar de mencionar la presencia de la novela picaresca en ciertos momentos de este libro, sobre todo en la segunda parte. No sólo la evocación de la misma, sino la paralela situación que Perucho vive con respecto a Lazarillo:

Cuando halléme en medio de la pequeña sala, frente al hombre a quien iba a atender, me invadió un terror que sepultó todas mis palabras.

—Veremos si este arengue es tan vivo como dice Petra —le oí gruñir.

Petra era mi madre, la cual había ofrecido a aquel funcionario en cesantía los menesteres que un chico de mi edad podía desempeñar.

... ...

> Sus ojillos de ratón casi desaparecían, hundidos dentro de las arrugas de los pómulos. Respiraba de manera alarmante. Parecíame que se iba a desinflar cuando despedía el aire de sus pulmones. No cesaba yo de mirar con insaciable curiosidad su figura estrambótica (p. 170).

Y como Lázaro cambia de amo y aprende a vivir y a conocer a las gentes, a los adultos, a costa de la sorpresa o de experimentarlo sobre sí mismo. Y es en esta experiencia vivida, en esta entrega intensa de los personajes a la existencia («la vida es hermosa», dice el Capitán Miguel), donde encontramos los valores más interesantes de la narrativa de Fabbiani Ruiz que, con esta obra, tiene un puesto notable en la prosa no sólo de su país, sino de toda la literatura de habla hispana. La lectura de *La dura tierra* ha supuesto para mí, he de confesarlo, una interesante y atractiva experiencia.—JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN *(San Diego de Alcalá, 32, 4.º izqda. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA).*

INDICES DEL TOMO LXXXII

NUM. 244 (ABRIL DE 1970)

NUMERO 245 (MAYO DE 1970)

Páginas

Arte y pensamiento

Hispanoamérica a la vista

Notas y comentarios

Sección de Notas:

Sección Bibliográfica:

Ilustraciones de Fernández Molina.

NUMERO 246 (JUNIO DE 1970)

Ilustraciones de BENEYTO.

CONVOCATORIA DEL VII PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» CORRESPONDIENTE AL AÑO 1970

El Instituto de Cultura Hispánica de Madrid convoca por octava vez el PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» CORRESPONDIENTE AL AÑO 1970, con arreglo a las siguientes

BASES:

1.ª Podrán concurrir a este Premio poetas de cualquier nacionalidad, siempre que los trabajos que se presenten estén escritos en español.

2.ª Los trabajos serán originales e inéditos.

3.ª Los trabajos que se presenten tendrán una extensión mínima de 850 versos.

4.ª Los trabajos se presentarán por duplicado (en dos ejemplares separados, con las hojas de cada uno unidas y correlativamente numeradas), mecanografiados a dos espacios y por una sola cara, y una vez presentados, no podrán modificarse títulos ni añadir o cambiar textos.

5.ª Los trabajos que se presenten llevarán escrito un lema en la primera página y se acompañarán de sobre cerrado y lacrado en el que figure el mismo lema, y dentro del sobre el nombre del autor, dos apellidos, nacionalidad, domicilio y «curriculum vitae».

6.ª Los trabajos, mencionando en el sobre PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» 1970 del Instituto de Cultura Hispánica, deberán enviarse por correo certificado o entregarse al Jefe del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica, avenida de los Reyes Católicos (Ciudad Universitaria). Madrid-3. ESPAÑA.

7.ª El plazo de admisión de originales se contará a partir de la publicación de estas Bases y terminará a las doce horas del día 1 de diciembre de 1970.

8.ª La dotación del PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» del Instituto de Cultura Hispánica es de cincuenta mil pesetas.

9.ª El Jurado será nombrado por el Ilmo. Sr. Director del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid.

10.ª La decisión del Jurado se hará pública el día 23 de abril de 1971, aniversario de la muerte del Príncipe de los Ingenios, don Miguel de Cervantes Saavedra.

11.ª El Instituto de Cultura Hispánica se compromete a publicar el trabajo premiado en la COLECCION POETICA «LEOPOLDO PANERO» DE EDICIONES CULTURA HISPANICA, en una edición de dos mil ejemplares, la cual será propiedad del Instituto, recibiendo como obsequio el poeta premiado la cantidad de cien ejemplares.

12.ª El Instituto de Cultura Hispánica se reserva el derecho de una posible segunda edición, en la que su autor percibiría, en concepto de derechos de autor, el diez por ciento del precio de venta al público a que resultase cada ejemplar de la tirada que se decidiese, que no sería en ningún caso inferior a mil ejemplares, liquidándose los derechos de autor a la salida de prensas del primer ejemplar de la obra.

13.ª El poeta galardonado se compromete a citar el premio recibido en todas las futuras ediciones y menciones que de la obra premiada se hicieran.

14.ª El Jurado podrá proponer al señor Director del Instituto de Cultura Hispánica la publicación de los trabajos seleccionados como finalistas por orden de méritos.

15.ª De los trabajos que fuesen aceptados para su edición, el Jefe de Publicaciones del Instituto de Cultura Hispánica podrá abrir las plicas para enviar a sus autores los oportunos contratos de edición. El autor percibirá, en concepto de derechos, diez por ciento del precio de venta al público a que resultase cada ejemplar de la tirada que se decidiese, que no sería en ningún caso inferior a mil ejemplares, liquidándose los derechos de autor a la salida de prensas del primer ejemplar de la obra, y recibiendo el autor, en calidad de obsequio, la cantidad de 25 ejemplares.

16.ª No se mantendrá correspondencia sobre los originales presentados, y el plazo para retirar los originales del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica terminará a las doce horas del día 30 de septiembre de 1971, transcurrido el cual se entiende que los autores renuncian a este derecho, procediendo el Jefe del Registro General del Instituto a su destrucción.

17.ª Se entiende que con la presentación de los originales los señores concursantes aceptan la totalidad de estas Bases y el fallo del Jurado.

Madrid, abril 1970

ANTERIORES PREMIOS DE POESIA «LEOPOLDO PANERO»

1963: FERNANDO QUIÑONES, por su libro *En vida.*

1964: Declarado desierto.

1965: JOSÉ LUIS PRADO NOGUEIRA, por su libro *La carta.*

1966: RAFAEL GUILLÉN, por su libro *Tercer gesto.*

1967: AQUILINO DUQUE GIMENO, por su libro *De palabra en palabra.*

1968: FERNANDO GUTIÉRREZ, por su libro *Las puertas del tiempo.*

1969: ANTONIO FERNÁNDEZ SPENCER, por su libro *Diario del mundo.*

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

LA REVISTA QUE REFLEJA
LA CULTURA DE NUESTRO
TIEMPO EN EL MUNDO
DE HABLA ESPAÑOLA

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 2440600

Dirección	Extensión	200
Secretaría	—	298
Administración	—	221

MADRID

PRECIOS DE SUSCRIPCION POR UN AÑO

España...	550 pesetas.
Extranjero...	10 dólares.
Ejemplar suelto (España)...	50 pesetas.
Ejemplar suelto (extranjero)...	1 dólar.
Ejemplar suelto doble (España)...	100 pesetas.
Ejemplar suelto doble (extranjero)...	2 dólares.

EDICIONES
MUNDO
HISPANICO